

توظيفات "شهرزاد" في السرد العربي

بقلم: د. سامية عليوي حنون
جامعة باجي مختار - عنابة-

Résumé :

Cet article traite l'usage du thème de (Shéhérazade) dans le récit arabe, à travers les œuvres romanesques et les œuvres théâtrales de certains auteurs arabes comme celles des œuvres Occidentaux qui ont été impressionnés par les contes de Shéhérazade, de sa personnalité et de son symbolisme, malgré la distorsion et la déformation de ce thème chez eux.

Pourtant les œuvres narratives arabes qui traitaient ce personnage, elles voulaient revenir au patrimoine arabe pour le former d'une façon différente à celle de (Mille et Une Nuits).

ملخص:

يتتبع هذا المقال توظيفات تيمة (شهرزاد) في السرد العربي من خلال الأعمال القصصية والروائية والأعمال المسرحية للأدباء العرب أسوة بالأدباء الغربيين الذين أبهرتهم حكايات شهرزاد وشخصيتها ورمزيتها، على الرغم مما أصابها على أيديهم من المسخ والتشويه أحيانا. واللافت للانتباه أن الأعمال السردية العربية التي تناولت هذه الشخصية إنما عملت على التفاف محسوب من الأدباء العرب على التراث العربي لإخراجه بحل أخرى غير تلك التي نجدها في (ألف ليلة وليلة).

000

يعدّ كتاب الليالي من الكتب القليلة التي شغلت الأدباء والدارسين - غربا وشرقا - خلال قرون طويلة من الزمن؛ وربما يعود الفضل الأكبر في تزايد الاهتمام به إلى "أنطوان جالان" (Antoine Galland)، الذي ترجمه خلال القرن الثامن عشر - على الرغم من أنّه فرنس الكتاب بدلا من ترجمته -، حيث أخضعه للبيئة الفرنسية وذوقها عصرني. فتهافت المترجمون - بعد

ذلك - عليه، مما نبّه المبدعين إلى النّهل من هذا الكتاب، وجعلهم يستمدّون منه مواضيعهم الإبداعية - نثرا وشعرا - .

ويعود اهتمام الدّارسين بهذا الكتاب إلى سببين أساسيين هما:

1 - كونها - اللّياالي - حكايات جمعت بين العجائي والتّاريخي المصاغ صياغة أدبية.

2 - كونها أدبا اعتمد اللّغة الشّعبية، التي صوّرت الحياة أدقّ تصوير: في بذخها وتخلّلها، وفي تزمّتها وتحرّرها، وفي تدينّها وزندقتها، وفي تقواها وفجورها، تصويرا قد يصل حدّ المبالغة - أحيانا - .

وقد كانت شهرزاد - الرّواية - الشّخصية التي نالت الحظّ الأوفر من هذا الاهتمام، فاتّخذها المبدعون بطلا لرواياتهم ومسرحياتهم وأقاصيصهم، وألبسوها أقنعة شعربة عدّة للتعبير عن همومهم واهتماماتهم، فكانت بذلك مصدر الإلهام المتجدّد عند الأدباء الغربيين والعرب على حدّ سواء.

وقد عُرفت شهرزاد في الغرب في فترة سادت فيها الرّومانسية، ومن ثمّ حملت كلّ ملامح التّيار الرّومانيستي بما عُرف به من إيثار للحرية وتأكيد لشخصية الفرد، وإذكاء للمشاعر وإعلاء لسلطة القلب على كلّ سلطة. فلم تكن شهرزاد تُعرف في الغرب ولا توصف بغير جملها الأخاذ وبغير جنسها المثير، وهذا ما نلمسه بجلاء كبير وبإصرار غريب بين سطور جالان - ذلك أنّ ترجمته كانت المرجع الذي اعتمد عليه كلّ من غامر من الغربيين بركوب بحر الكتابة عن شهرزاد الخضمّ، حيث لا نجد شهرزاد - المرأة الشّرقية - التي استطاعت أن تتصدّى للملك المستبدّ فترغمه وترغمه في أن يتحوّل من تيّار العنف إلى الحكمة والتّعقّل، وأن تروّض ذلك الوحش المفترس الرّابض في أعماقه، كلّ ذلك ليس بقلبيها وجسدها فحسب بل بعقلها أيضا.

لكن حين نقرأ نتاج من كتب عن شهرزاد، نجد أنّ هذه الشّخصية، لحقها كثير من المسخ والتّشويه، وذلك في محاولة لتطويعها لحركة الرّومانسية وتحميلها قضايا لم تكن لتحملها في الشّرق، حيث نجد أنّ شهرزاد أصبحت غير عادية، قويّة، عنيفة، نهمّة جنسيّا، لترتدي بذلك أو تُجبر على ارتداء أثواب الغرب، ولتتحوّل إلى مدام (دي بومبادور) جديدة مثيرة ..⁽¹⁾

وقد تأثر المثقّفون العرب بالتّيار الرّومانيستي خاصّة بعد التّحوّلات وعواصف التّغيير التي عصفت بالعالم العربي، فلم يجدوا بُدّا من الهروب من واقعهم القاسي؛ ففرض عليهم - من ثمّ - الاعتصام بحبل الرّومانسية، غير

أن رومانسيّتهم - في الغالب - كانت ذات طابع ميثولوجي خاص، فكانت شهرزاد الغربية التي أخذ عنها كُتابنا ومثقفونا هي الرّمز الغالب على كلّ ما عداه من رموز. ومن ثمّ كان لابدّ أن ينتقل إلينا بأزيائه المتفرّجة وعقله المتغيّر، وتفكيره الغامض وإجاءاته الهادئة حيناً والتأثّر حيناً آخر، وكان ذلك كلّهُ من سمات الرّومانسية الغربية التي أقبل عليها المثقّفون العرب رغبة في الاتّصال بالحضارة الغربية والإقبال عليها ورغبة في البحث عن الذات الضائعة وبعث روح التّحرّر، ولم يعرفوا شهرزاد إلّا من خلال جوتييه (Gautier)، وبو (Poe) وغيرهما من كُتاب الغرب. هذا دون أن ننكر الفضل الأكبر للكُتاب العرب الذين ساهموا في جعل تشكّل أسطورة شهرزاد يتمّ بصورة أسرع، في الوقت الذي اقتصر فيه الغرب على استحضار حلقات من ألف ليلة وليلة، دون إعاره أدنى اهتمام للرّواية. وقد تجلّت أعمال الأدباء التي اتخذت من شهرزاد موضوعاً لها في:

أ - الرّواية والقصة:

لم يبدأ تأثّر الكُتاب العرب بالليالي إلّا بعد "دو رينييه"⁽²⁾، وعلى رأسهم "طه حسين" الذي أصدر عام 1936 م رواية «القصر المسحور» * رفقة "توفيق الحكيم"، حيث أعلن طه حسين في مقدّمة القصة تأثّره بـ "دو رينييه" بعد سفره إلى باريس. ويحمل «القصر المسحور» أفكاراً نقدية للأديبين - طه والحكيم - حول حرّية الأديب في التّعامل مع النّماذج التّراثية، إذ تقف شهرزاد (رمز الحرية) أمام محكمة الزّمن في محاكمة طويلة يحكم الزّمن فيها لصالحها في نهايتها، بعد أن وقفت ثائرة تدافع عن نفسها حتّى تنتصر.. فكانت روايتهما القصيرة المزدحة بالحوار «باروديا تقلب الحكاية الإطار في الأصل لتجعل من شهرزاد مطاردة لهما لا طريدة، ومن شهريار حكيماً لا سفاكاً للذّماء.

واعتمدت (القصر المسحور) أيضاً على مسرحية "الحكيم" (شهرزاد)، ليصبح القصر المسحور إحالة على نسخة عن الأصل، وكانت الرّواية (محاكاة ساخرة) تستنطق الأصل مادّة وأسلوباً، وتعيد تكوينه بما يتماثل مع أفكار الحكيم التّحرّرية حينئذ ⁽³⁾.

بعد هذا العمل أطلّ علينا "طه حسين" برواية أخرى عام 1943 م، والحرب حامٍ وطيسها على الحدود المصرية، أخذت فيها بطلة الليالي دورها في «أحلام شهرزاد» التي عكس فيها مؤلفها الأوضاع السياسية في تلك الفترة، ومصر تخوض حرباً لا ناقة لها فيها ولا جمل، محاولاً تمرير رسالته إلى الحكومات العربية لتحمل مسؤولياتها.. وخلال سبعة أيام، نقل طه حسين صوراً جميلة ترسمها شهرزاد لفاتنة التي تثير حرباً في عالم الجنّ بين الملوك المتنافسين على الفوز بها، فتتحداهم وتهزمهم جميعاً بشيء واحد هو (العلم الغزير والذكاء المتقد)⁽⁴⁾.

ثمّ جاء "زكي طليمات" في « قلت شهرزاد فضربتني .. » سنة 1945 م . ومن مصر، ارتفع صوت "سيد قطب" في « المدينة المسحورة »*، حيث تبدأ شهرزاد حديثها - الذي استمرّ عشر ليالٍ - في الليلة الواحدة بعد المائة، وقد استمدّ سيد شخصياته من تاريخ مصر القديم، واستطاع في هذه القصة التي تغلفها الأسطورة والكهنة والعرافون وأحاديث السحر، أن يُنطق شهرزاد التي لجأ إليها الملك - بعد مائة ليلة من انقطاع أقاصيصها عنه - بقصّة حبّ عجيبتين، وقصة انتقام أكبر من الحب⁽⁵⁾.

ورغم الأجنحة الأسطورية التي كانت تحلّق بالقصة في سماء تكاد تكون من الوهم، فإنّ سيد لم يبتعد عن الواقع كثيراً، وهو يحدثنا عن الحبّ ولواعجه، وعن الخيرة التي تفتك بقلب المرأة، فتدفعها إلى الانتقام لأنوثتها، وإن كان هذا الانتقام من محبوبها ذاته، فقد قدّم "سيد" في هذه القصة « المرأة في صورة الجنّة السّاحرة، انسجما مع صورتها في قصص ألف ليلة وليلة »⁽⁶⁾، كما يتّضح من تصويره للسّاحرة (تيني) - التي كانت ذات يوم أميرة فشلت في حبّها، فدفعها الثّار لكرامتها التي أهدرها ابن عمّها الملك (تاسو)، إلى أن تصبح ساحرة - وأن تسحر المدينة كلّها. وفي الجهة المقابلة لهذه الصّورة، تطالعنا صورة المرأة الأنثى العاشقة التي رفضت الزّواج من ابن شيخ العشيرة الذي أقاموا في كنفه بعد رحيلهم من كوخهم خوفاً على ابنتهم من هذا الغريب الذي ألقى إليها بصرة من المال، والذي لم يكن غير الملك (تاسو) الذي كانوا يجهلون من يكون.

وإذا كانت فتاة الغابة تمثّل دور المرأة العاشقة المعشوقة، فإنّ الأميرة (تيني) تمثّل دور المرأة العاشقة لا المعشوقة، ممّا جعلها تنقلب إلى ساحرة انتقاماً

من ابن عمّها الذي استبدلها بفتاة الغابة (ساسو). ولم يترك "سيد" صورة للمحبة إلا وجعل صورة من الغيرة والانتقام تقابلها، وكأننا به يريد تسليط الضوء على غيرة المرأة المتأصلة فيها.

وقد حرص "سيد قطب" في قصته هذه على تتبع خلجات النفس الإنسانية، وما يدور فيها من أحاسيس متناقضة، ولم يكن ذلك مجديداً عليه، ولكن حديثه عن غيرة (تين) لم يكن إلا امتداداً لذلك الحديث الذي يبثّه في قصائده الشعرية حيث غلبت العاطفة في تحليلات "سيد" خلافاً لما أورده "طه" و"الحكيم" اللذين كان "سيد" قد قرأ عمليهما، وكتب عنهما مقالين، أحدهما نشره بمجلة «المقتطف»، والثاني بمجلة «الرسالة»⁽⁷⁾.

وأطل "حفي محمود" - بعد ذلك - في «شهرزاد قالت لي» عام 1948 م.

ثم "أحمد الألفي عطية" الذي كتب «غيرة شهرزاد»، عام 1948 م.

ثم جاء "علي حماد" في «ليالي»، عام 1949 م.

ثم أعقبه "حسن مظهر" في «ألف وليلتان»، عام 1950 م.

وعام 1958 م، كتب "فتحي غام" قصتين :

- الأولى، بعنوان: «شهرزاد»، يناقش فيها قضية المرأة (قضية

اجتماعية).

- الثانية، بعنوان: «شهرزاد والسّاحر» .

بعد ذلك بربع قرن، يأتي "نجيب محفوظ" - الذي لم تكن معرفته بألف ليلة وليلة اعتيادية - فهو لم يتمكّن في «ليالي ألف ليلة»⁽⁸⁾، من نقل أجواء الليالي وامتيازاتها الفنية ومكوّناتها العجائبية والواقعية فحسب، وإنما تمكّن أيضاً من إعادة تركيب الحكايات وبنائها بطريقة أوقعت السلطان شهريار في الفعل الحكائي، وجعلته عرضة للأهوال والمشكلات والحوارات والمناقشات، بحيث لم يعد متفرّجاً على الفعل والفاعلين، أو منصتاً للقص بصفة استراحة مرّة، أو موعظة تحمل رجاءاً ما قد يتناغم مع هواه أو يستثير همّه أو عاطفته ورضاه مرّة تالية.

ولم تقتصر إعادة تكوين ألف ليلة وليلة عند "نجيب محفوظ" على الحكاية الإطار - أي حكاية شهريار وشهرزاد - بل تعدّاها لجعل السرد يأخذ سماتاً محفوطياً خالصاً يتمثّل في الانكفاء على حكايات (الحيّ والحارة)، أي لعبة محفوظ الأثيرة، برموزها العتيقة والمتضادة⁽⁹⁾.

ثم أطل "هاني الراهب" عام 1988 م، برواية «ألف ليلة وليلتان»⁽¹⁰⁾، ليخالف شهرزاد في طريقة حكيها، إذ بينما لجأت شهرزاد إلى رواية كل قصة على حدة، لجأ "هاني الراهب" إلى حشد كل الشخصيات في قصة واحدة. إنها كلها شخصيات تظن أنها امتلكت مصائرهما...

إن المكان السردى هو دمشق، لكنه من حيث هو مكان رؤيوي يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة جمال عبد الناصر، وجزائر هواري بومدين.. كما أن «ألف ليلة وليلتان» تترك أي حدث في أية مرحلة من مراحلها، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر في أية مرحلة من مراحلها، وذلك هو المعادل الروائي لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية. وتلك هي رواية شهرزاد: لا شيء ينتهي إلا بمجيء الزمن الآخر، الزمن الأبدي، زمن هازم اللذات ومفرق الجماعات..⁽¹¹⁾

في السنة ذاتها، كتب "عنتر عبد السلام محيّر" رواية «في الليلة الأولى قالت شهرزاد»⁽¹²⁾

في فترة التسعينيات، وبعد ما يقارب العقدين، من ظهور رواية "هاني الراهب"، طلع صوت "محمد جبريل" برواية «زهرة الصباح»، والجديد الذي أضافه "محمد جبريل" في روايته هذه هو ذلك التوازي أو التناص - بمصطلحاتنا الجديدة - مع ألف ليلة وليلة، وقد نقل الكاتب شهريار من بغداد إلى القاهرة، وجعله سلطانا من سلاطين مصر في العصر المملوكي. وإن كان القارئ قد توجّس خوفا من فشل عبد التّي المتبولي كاتب سرّ شهريار - حيث كانت ابنته زهرة الصباح المرشحة التالية بعد شهرزاد في طابور زوجاته اللواتي تعود قتلهن انتقاما من زوجته التي اكتشف خيانتها مع عبد أسود -، هذا التوجّس لم يتحقّق، بل حققت محاولاته الغرض المزدوج منها: نجاة شهرزاد من الموت وعفو شهريار عنها بعد إغابها على امتداد ألف ليلة وليلة، سبعين قصة ونيّفا، وثلاثة أبناء، ونجاة ابنته زهرة الصباح.

ولقد صعد "محمد جبريل" درجة التوتّر الروائي بزواج زهرة الصباح - وهي خطيبة شهريار - من سعد الملواني جارهم وابن تاجر القوافل، بما جعل شبّح الموت يزداد قربا من زهرة الصباح. فبعد أن كان القضاء على حياتها مرهونا بعدم قدرة شهرزاد على مواصلة حكاياتها، أصبح الآن في غير حاجة إلى هذا الانتظار. فبمجرّد احتمال ترامي الأخبار إلى شهريار بأنّ التالية في طابور زوجاته قد زُفّت إلى أحد رعاياه، معناه أن ظلّ السياف لن يكون

مقصورا عليها بل سيمتدّ إلى أمّها وأبيها وسعد والمأذون والشّاهدين « وربّما أطار السيّاف رقاب الخدم والجواري لأنّهم شاهدوا ولم يتكلّموا، بل ربّما أمر شهریار، فنُهب القصر بكامله، ودُمّرت محتوياته، ولم يعد له من أثر»⁽¹³⁾.

هكذا بدت أحداث الرواية وكأنّها تسير في خطّين متعارضين: خطّ يحمي زهرة الصّباح من الخطر، وآخر يعرضها للخطر، خطّ بالسّلب، هدفه تجنّب زهرة الصّباح ما يهددها، وآخر بالإيجاب، هدفه تحقيق وجودها كأنثى، بالزّواج ثمّ حبّ.

ولذلك يمكننا القول إنّ رواية «زهرة الصّباح» إسقاط لهُمومنا ومشاكلنا، الاقتصادية والسياسية والاجتماعية على العصر المملوكي، ليقول محمّد جبريل إنّ الحياة تسير جنباً إلى جنب مع الخوف والتّوتر، فلا الخوف يمنع الحبّ، ولا الحبّ يقضي على الخوف، بل لعلّ كلّ منهما يولد من الآخر.

فرواية «زهرة الصّباح» إذن رواية احتجاجية على عذابات الإنسان المعاصر، وما زواج زهرة الصّباح وسعد الملواني إلّا بصيص من نور، ودلالة تمرّد.

وإذا كان والد شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" هو وزير شهریار، فإنّ والد زهرة الصّباح هو كاتب سرّ شهریار الذي أوكل إليه معظم مسؤوليات الحكم الخطيرة، حتّى يستطيع الانصراف إلى الاستماع إلى حكايات عروسه شهرزاد، التي تتوقّع كلّ ليلة نهايتها.

وقد تركّزت أبرز محاولات المتبولي في الاستماع إلى أكبر عدد من القصص والحواديت لغرض مزدوج: إمّا لينقلها إلى شهرزاد - بواسطة جواري القصر - إن هي أخفقت في مواصلة الحكّي، أو أدرك الملل شهریار، أو ليعود فيرويهّا لابنته حتّى إذا ما نفذ مخزون شهرزاد، وحنّ أجلها استطاعت زهرة الصّباح أن تقوم بدور محائل، وتؤجّل مصيرها هي أيضاً بضعة أيّام أو أسابيع⁽¹⁴⁾.

وقد منحت الرواية شهریار دوراً إيجابياً نفتقده في اللّيالي، إذ جعلته ينتقد الحكايات التي يستمع إليها.

ومن الجزائر، كتب "واسيني الأعرج" رواية من جزأين بعنوان «رمل الماية أو فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف»، فقد كانت شهرزاد في ألف ليلة وليلة صورة لشهریار، فهي امرأة حرّة، مثقّفة، تصرّ على الزّواج، ولكنّها في كلّ الحكايات التي ترويها له، تعرض صورة ما لخيانة المرأة، فهي تمنحه ما يريد سماعه، وتنتهي القصة عند مولد ثلاثة أولاد ذكور، هم استمرارية شهریار

ومصدر قوّته؛ وتبقى أختها صامته، تطرح سؤالاً أو اثنين، وكأنّها تعلم أنّ هناك شيئاً ما تخفيه شهرزاد، وبإمكانها روايته دون مواجهة القوّّة؛ وهنا يستحضر الكاتب (دنيازاد) في « الفاجعة » بمنحها الكلمة، لتقول شيئاً آخر، يكون استمراراً للحكي، وتكون الانطلاقة ذاتها، وشهريار لا يزال عدوانياً، غير أنّ (دنيازاد) تحكي حكاية أخرى لا يودّ الملك سماعها، فتحكي عن غرناطة وكيفية سقوطها، وكيف تواطأ أميرها مع الأعداء، وكيف سلّمهم المدينة دون مقاومة ليضمن سلامته، كما تروي له عن مقاومة الرّنج، وموت الحلاج الذي قُتل بسبب أفكاره.

فكانت دنيازاد تحكي لشهريار كلّ ما لم يُقل في ألف ليلة وليلة، حتّى وإن لم يكن يرغب في سماعه إلى أن فقدت دنيازاد حياتها في النهاية⁽¹⁵⁾.

في غضون التسعينيات، يكتب "جمال حسّان" مجموعة قصصيّة بعنوان « شهريار ينتظر » التي تحوي قصّتين قصيرتين اتخذتا شهرزاد موضوعاً لهما، الأولى بعنوان « بوح شهرزاد »، والثانية بعنوان « شهريار ينتظر » التي يمضي فيها شهريار كما في ألف ليلة وليلة مرهواً برجولته، أمراً وزيره بإحضار امرأة جديدة « متوجّة كأحلام اليقظة بالرّغبة ناضجة »⁽¹⁶⁾، بحيث لا يشمل ولا يملّ مناغم جسدها ونشوة روحها.

في حين يقف وزيره خائفاً، معترضاً على جور الملك واعتدائه على حقوق باقي الرّجال؛ ويقف الملك مسائلاً الوزير: « قل الحقّ يا وزير، أتحقر الجسد ؟ »، فيجيب الوزير: « مولاي لا أظنّ أنّي صاحب رأي أمام عظمتك، كلّ ما أخشاه أن تنهض الأرواح الهائمة وتبتلعنا العاصفة »⁽¹⁷⁾.

غير أنّ الملك يظلّ في طغيانه، غير أنه بنصح الوزير، مستسلماً لعروضه اللّيلية؛ فهيّء المجلس لضيوف الملك من ذوي الجاه وكبار التّجار، وكان من بينهم اثنتا عشر فتاة انضمت إليهنّ ابنة الوزير رغم توسّل أبيها ومعارضته.

وجيء بالنّسوة ثلاثة ثلاثة، يتقدّمهنّ حاملو المباخر، وفي أعقاب كلّ مجموعة سيّاف متّقد العينين جافّ الملامح، (...) ويتمّ عرض هؤلاء الفتيات أمام الملك واحدة بعد أخرى، إلى أن جاء دور ابنة الوزير التي تأملها الملك طويلاً، وعلى غير عادته لم يصفّق طالبا تغيير المناظر الدّاخليّة أو الموسيقى المصاحبة لشعائر نرجسيّته الغامضة.

وبدأت شهرزاد تحاتله، تحدّثه عن نفسه وتقرأ قسّات وجهه، في حين يظلّ شهریار متيقّظاً رافضاً الاستسلام خائفاً من الهزيمة. وتظلّ شهرزاد تكلمه، ويظلّ حائراً أمام ألغازها، أمراً إيّاها بالإفصاح، مهدداً إيّاها بالقتل، غير أنّها تُبدي له رضاها بالقتل وسعادتها بالموت الذي سيفتح لها أبواب الجنان، مدغدة مشاعره: « ما أحلى الموت بين يديك حيث أتطهر بحرمانى من التطلع إليك والتدفؤ بضياك، في روحك أبقي في لحظات بهجة وتوقّ حميمٍ لإبحارٍ مركّزٍ في عمق الذاكرة، يقذف بي الموج، أنفجر في سماء لياليك ملايين الشُّهُبِ »⁽¹⁸⁾.

وتستسلم شهرزاد مغمضة العينين، ممدّدة على فراشه، لا تحاول الهرب من السيّاف الذي يأخذ موقعه عند الرّأس، يفصله، ثمّ يستخرج قلبها طائراً أخضر لم تنبت له أجنحة، لحمها منزوع العظام. في غضون التسعينيات، يكتب "عز الدين جلاوجي" من الجزائر، مجموعة قصصية بعنوان « صهيل الحيرة » التي تحوي بين طيّاتها، قصّة « الأمير شهریار »⁽¹⁹⁾ التي كُتبت شعراً، والتي تأسر الكاتب فيها قصّة موسى - عليه السّلام -، ونلمس ذلك في أحد المقاطع:

« قال القائد السّمين

جاءكم من أقصى الشّقر

رسولهم يسعى

يبغي رضاكم

يبغي لديكم الرّفعا »⁽²⁰⁾

ويقابل فيها الكاتب بطريقة غير مباشرة بين قصّة موسى وقومه مع فرعون، والواقع المعيش، فيستحيل الأمير شهریار إلى (فرعون) الذي طغى وتجبر، وأذاق بني إسرائيل شتّى ألوان العذاب والاضطهاد، وهكذا ينمو النّص ويتطوّر في إطار الثّراء الدّلالي الكامن في النّص المستلهم. ويربط الشّاعر بين هذا النّص، ونصّ آخر مستلهم من القرآن الكريم، حيث يقول:

« غدت حبّات الرّطب

حجارة من سجيل

جمعتها طيور أبابيل

حلّقت بها في الفضاء

ثمّ رمتها على رؤوس الأغبياء

فجعلتهم عصفاً مأكولاً

ومسخ شهریار قرزیرا له خوار»⁽²¹⁾

فيحوّر الكاتب النصّ القرآني، ويشحنه بدلالات جديدة تعبّر عما تعانيه الشعوب من تسلّط واستعباد، ثمّ بين النّهاية الحتمية للظلم والظالمين، وهي الهلاك والدمار.

ثمّ نسمع صوت "المقداد المختار" من تونس في رواية « ستّ ليالي لم يعيشها شهریار »⁽²²⁾ التي تتداخل فيها الأحداث والشخصيات، ويغدو (حي) غير (يقظان)، ويلتقي فيها الكاتب في اللّيلة السّادسة بشهریار الذي يدخل معه في حوار حول جرائمه وضحاياه، ويقدمّ فيها شهریار تبريرات يراها مقنعة لقتل هؤلاء النّساء اللّواتي كنّ -حسبه- (أجساداً دون رؤوس)، وجعل نفسه ضحية لشهرزاد بدعوى أنّها أرهقته كما أرادت، إرهاباً فيه متعة، والمتعة متعتان، لقد كانت رأساً يستوي به الجسد، لم تكن جسداً يستوي به الرأس! ⁽²³⁾. وأخذ الكاتب يناقش قضية المرأة التي يراها قضية مفتعلة؛ ويدعو إلى التّفكير وإعمال العقل في كلّ شيء. ثمّ يدخل لعبة الأسماء فيستحضر: يقظان، وحي، وبنجر، وجون جاك، ومورطزاد، وشهوزاد، ونفسزاد، وسودزاد، ويأخذ في الحديث عن نزوات الإنسان، وتحكّم غرائزه فيه .

ثمّ تلاه "محمد قرانيا" بـ « ثلاث ليالي من ليالي ألف ليلة وليلة »، عام 1999 م، وهي قصّة قصيرة من مجموعة تحمل العنوان ذاته⁽²⁴⁾.

عام 2002 م، نشرت "شذى برغوث" قصّة « شهرزاد 2000 »؛ ففي اللّيلة الألف، قالت شهرزاد: إنّ الأنوثة يا سيدي ليست شكلاً فقط، إنّما هي إحساسٌ رائعٌ من المؤسف أنّي لا أستطيع توصيله إليك، فما رأيك أن نتبادل المواقع لليلة واحدة؟ هزّ رأسه موافقاً على تجريب ذلك، قرأت عليه التعاويذ التي تعلّمتها لتستطيع التعامل مع ذكوره الفائقة، ونفخت، ودمدمت، فصار شهریار أنثى وصارت هي ذكراً، رفعت عليه السّوط، فمات رعباً وخرّاً عند قدميها، ضحكت، وقالت له: لقد عفوتُ عنك لكّني لن أرجع إليك سوطك فقد تعبت من سرد الحكايات.

أخفت شهرزاد السّوط وقرّرت نسيانه، فرحتها تضيق بها، كونها لن تحكي هذه اللّيلة حكايةً، وستنام باكراً، تستيقظ عند طلوع الفجر ستسخر

من الديك وستمدُّ له لسانها، ستُغني مع عصفير الحديقة، وستركض وترقص فلانتصار طعم آخر، و للحرية جناحان من نور. كانت خفيفة مثل ريشة، انفلتت تصطاد الفراشات، وانصرف شهریار صامتاً صمتاً أقرب إلى الانفجار.

وتنتهي القصة بثورة شهرزاد، وألقت السوط معلنة تمردها قائلة: وداعاً يا شهریار .. إليك سوطك مع آخر حكاياتي...⁽²⁵⁾.

عام 2001 م، نشر "عدنان كنفاني" قصة « أخاف أن يُدركني الصّباح »، ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان ذاته⁽²⁶⁾.

في السنة نفسها، نشر "جاسم الحمود"، قصة « مقتل شهریار »⁽²⁷⁾. عام 2002 م، كتب "جمال الفرا" رواية « في عين الزّمان يا شهرزاد »⁽²⁸⁾، وهي قصة حبّ بين فتاة من كشمير تدعى شهرزاد وبين أمير جزيرة في المحيط الهادي، تفجّر الحبّ في قلوبهما فتعاهدا على الزّواج الذي تحطّم بسبب معارضة الأهل، فهام الأمير على وجهه وكأ أنّه مجنون ليلي، أمّا شهرزاد فربطت على قلبها وساحت مضيضة تعمل على الطّائرات لتعيش ذكريات حبّها. بلغها ذات يوم نبأ مصرع الأمير وهو يصارع الأمواج والرياح، فاسودّت الدنيا في عينيها واعتزلت العمل وقصدت مدينة سان فرنسيסקو، حيث كانا ينويان قضاء شهر العسل، تسرّي عن نفسها بزيارة معرض للثقافة تعرض فيه نماذج لمعالم التّراث الحضاري وللكتشوف والمخترعات الهامة وتاريخ تقدّم الإنسانية وأحداثها الكبرى. ومن أهمّ القصص التي وردت ما يلي: حسناء كشمير، سلطنة في جزيرة، بين الجمر والرّماد، عهد فوق القطب الشمالي، رفيقة النّجوم، في جوار البوابة الذهبية، باقة الزّهور من تراث الدّهور، روائع التّراث الحضاري القديم، عهد الأندلس، عصر النّهضة، عهد الأدب الرّوسي، حكم التّاريخ، الأجدية.

كما نشر "هادي محمد جواد" - في ذات السنة - قصة « سيّدة التّخيل »، ضمن مجموعة « خرافات معاصرة »⁽²⁹⁾.

سنة 2003 م، نشر "نبيل سليمان" قصة « بغداد يا شهرزاد »⁽³⁰⁾.

سنة 2005 م، كتب "أحمد نيوف" قصة « ولنقرأ الصّلوات على ضريح شهرزاد »⁽³¹⁾.

وفي السنة نفسها، نشر "أحمد ضحية" قصة « قالت شهرزاد »⁽³²⁾.

عام 2007م، كتب "منتصر ثالث تادرس" رواية « إنهم يخطفون شهرزاد »⁽³³⁾.

آخر ما وقع بين يدي رواية صدرت عام 2009م ، للروائي "خالد غازي" بعنوان «المنتهى الأخير». وتستلهم الرواية أجواء « ألف ليلة وليلة » وحكايات شهرزاد التي تحكي لشهريار هذه المرة حكايات حديثة عن الحرب الفلسطينية - الإسرائيلية وضياح فلسطين.

وتحفل الرواية بالأحداث والتواريخ وقصص الحياة والموت والحب والتصوّف وتحتل حيوات كبيرة لأبطالها، خاصة الشيخ المتصوّف ولي الله الذي قضى عمره في ترحال بين المشرق والمغرب قاصدا الحقيقة، وينظر إلى الدنيا كسجل كبير له نهاية ولا خلاص للإنسان إلا بنقطة ضوء يكتشفها بداخله فتضاء له الروح في عالم ملكوتي له حلاوته لمن يدركه.

وتأتي شهرزاد في الرواية لتحكي حكايات عن الحب والوجد والنشوة والفقد والحقد واغتصاب أرض فلسطين ممثلة في قريتها الفلسطينية التي اجتاحتها الاحتلال. وحمل الناس أرواحهم قرايين للشرف والحرية⁽³⁴⁾.

في السنة نفسها، صدرت رواية للكاتب المغربي "رشيد مشقاقة" بعنوان « شهرزاد ». وتدور الرواية حول واقع المرأة المغربية وتطلعاتها للمساواة والعدل في أجواء صدور مدونة الأسرة. تتوزع الرواية على 230 صفحة. يفتتحها الكاتب بفقرات من كتاب تطالع بطله الرواية أمل. « انتهى الاستعمار... كان يمثل أقوى تجسيد للفلسفة الذكورية... إن الفصل الرفيع بين حظوظ الأنثى والذكر من بين البشر هو العلم... تتذكر (أمل) مرحلة الطفولة حين كان الأستاذ يلقي سؤالا فترفع يدها للإجابة ... لكنه يحب أنحاء الفصل للبحث عن جواب ذكوري ... وعندما يفشل يقول علنا: لا أرى أحدا يستطيع الجواب... أجبي أنت ... »

يجد القارئ نفسه منذ السطر الأول متورطاً في هذا المناخ المفعم بمأساة المرأة في مجتمع ذكوري قاهر ومتسلط، حيث تتواتر أحداث الرواية مغرية القارئ بقلب الصفحة بعد الصفحة بحثاً عن أفق انتظاره وتطورات مغامرة الكاتب والبطلة أمل⁽³⁵⁾.

وهكذا جعل الروائيون وكتاب القصص من شهرزاد الرّمز الذي يمثّل طموحاتهم خلال عقود من الزّمن، كانت البلاد العربية تروح فيها تحت نير الاستعمار، لتصبح الأمل الذي تهفو إليه أدميتهم المسلوقة، بعد أن صدمهم الواقع المرير الذي كان أكبر من تهويمات الرّومانسية التي عجزت عن أن تحمل هموم المواطن العربي، وتصور فجائعه وخيباته المتعاقبة.

فكيف كان حظّ المسرحيين مع قدرات هذا الرّمز على الإيحاء والدلالة ؟

ب - المسرح :

تعدّ شهرزاد - الأنثى المعطاء والوجه المشرق في الحياة -، رمزا خالدا للمرأة المنشودة أبد الدهر، وقد شغلت كتاب المسرح من العرب الذين بدأ استلهامهم لهذا الرّمز مع "توفيق الحكيم" - الذي لم يكتب مسرحيته «شهرزاد» إلّا بعد أن سافر إلى فرنسا، وقرأ ترجمة "مردروس"، وتأثر بـ "دو رينييه"، وشهد الاهتمام الذي تحظى به الليالي في فرنسا - كما يشير في أحد أعماله اللاحقة * -، فنشر مسرحية « شهرزاد » عام 1932 م، بعد أن أنهى كتابتها عام 1928 م⁽³⁶⁾.

وقد كان عام 1928 م، العام الذي كُتب فيه أوّل عمل مسرحي عن شهرزاد، ويمثّل بداية التّأثر الرّومانسي الجاد في المنطقة العربية.

كانت مسرحية الحكيم تمثّل - حسب "جورج لوكانت George Leconte" - القمّة اللّماعة التي تميل إليها وتصبّ فيها طموحات الإنسان، هي الواحة التي تثير عطشه دون أن يتمكن من ريه، فهي النّقطة التي يلتقيان عندها، فيفي أحدهما للآخر، هي جشع الإنسان وأمله وخيبته.

ولعلّ هذا هو أهمّ تفسير وأبعده عن التّجزيء الذي يجعل المسرحية مجرد أفكار فلسفية جافة خالية من كلّ جمال وشاعرية بالرّغم من كلّ ما بثّه الحكيم في المسرحية من جمال الشّعور وعمقه وتفسيره، حيث لاحظ "جورج لوكانت" بحقّ عمق المأساة الإنسانية التي عالجها الحكيم حين قال عن شهرزاد : «وماذا يهمّ اسمها وملاحظها، ليكن لها وجه المرأة، أو وجه الحظ، أو وجه العلم، أو وجه المجد، فلن تكون شيئا آخر غير القمّة البرّاقة التي تتّجه إليها وتتهالك عليها مطامع الإنسان، والواحة التي تلهب ظمأه دائما، والموضع الذي لا ظلّ

للرحمة فيه، حيث يتلاقى أمله الرّغيب وهمّه المتبدّد، وكلاهما وفيّ للآخر ذلك الوفاء الفاجع المحزن»⁽³⁷⁾

وقد غلبت دلالات الغموض على (شهرزاد) الحكيم، فهي امرأة ساكنة هادئة تحوم حولها العناصر الأخرى، وهي مع دوران هذه العناصر تُخال لغزا أبديا، فهي عند (شهریار) - عقل كبير -، وهي عند (قمر) - قلب كبير -، وهي عند (العبد) - جسد جميل -.

وهي أستار تتعاقب على مسرح الوجود الدائر، هي تلك القوى الخفية التي نسمّيها الغريزة، وهي التي تلعب في حياة الإنسانية الدور الذي يلعبه الظلام والقمر والشمس في حياة الإنسان اليومية، فيصبح الظلام هو (العبد)، ويصبح القلب هو (قمر)، ويصبح العقل هو (شهریار)⁽³⁸⁾. وهذا كلّه يمثّل ارتقاء الإنسان من حيوانيته إلى الحبّ ثمّ من الحبّ إلى المعرفة، وحين يحسب هؤلاء بعد طول التأمّل والمعاناة أنّهم قد وصلوا إلى معرفة كنّها، يكتشفون أنّ ذلك ما كان إلّا سرايا، فيصبح (شهریار) مثلاً: « يا لها من خدعة .. »، لأنّ كلّ واحد منهم يرى فيها صورته الخاصّة - صورة نفسه -.

بعد ذلك بما يقارب الرّبع قرن، عام 1951 م، يعرض اللّبناني "أديب مروّة": «عودة شهرزاد»، وهي مسرحية من فصلين، يروي فيها أنّ (شهرزاد) السّجينة في مجاهل التّاريخ، مستعدّة للتّضحية بخلودها والذهاب لرؤية ما يحدث في عالم الرّجال، لكنّها حين تتوصّل إلى ما تريد، تسرع في العودة لطرق باب التّاريخ، لأنّ ما رآته أصابها بحبيّة أمل كبيرة⁽³⁹⁾.

عام 1953 م، يأتي "علي أحمد باكثير"، فيكتب: « سرّ شهرزاد »⁽⁴⁰⁾، وهي مسرحية من أربعة فصول، استغلّ فيها الكاتب القصّة الإطار، غير أنّه جعل زوجة (شهریار) الأولى بريئة، ووجّه الحدث نحو نهاية واحدة هي شفاء الملك الذي يعاني من عقدة نفسية، دفعت به إلى قتل زوجته (بدور) التي كان على علم ببراءتها، وأنّ ما قامت به كان عبارة عن تمثيلية دفعها للقيام بها فرط حبّها له، ومحاولة معرفة مكانتها عنده، ولكنّه رغم ذلك قام بقتلها حتّى لا يُذاع سرّه - المتمثّل في عجزه الجنسي -؛ وكشف هذا العيب قد يُظهره أمام النّاس «في شكل ملك ناقص الرّجولة، فماتت بدور، ومات معها سرّه. وجريمته في الحقيقة جريمتان »⁽⁴¹⁾: الأولى لأنّه قتل (بدور)، والثّانية لأنّه لم يتحرّر الحقيقة، بل كذب وصدّق نفسه، وظلّ كلّ ليلة يقتل (بدور) في أحلامه بعد

أن أصيب بداء السّير ليلاً - أثناء النّوم (سرّومة : Somnambulisme)، وظلّ يقتل كلّ ليلة فتاة جديدة، ويقتل معها سرّه، إلى أن تأتي شهرزاد .. وقد جعل "باكثير" شهرزاد تتنازل عن مكانتها في اللّيلي - هي التي قرأت الكتب، والعارفة بكلّ شيء -، ليصبح هو المدبّر، في حين تصبح شهرزاد مجرد أداة في يده للتنفيذ، بل لقد أفقدها "باكثير" كثيراً من رزانتها واتزانها، وجعلها فتاة سطحية، حيث جعلها في بداية المسرحية تغني وترقص، ثمّ تفكّر في الانتحار في فصل تالٍ، وحتى في قتل الملك، فكانت بذلك صورة مناقضة تماماً لشهرزاد اللّيلي، فيكون السرّ بذلك سرّ شهريار لا سرّ شهرزاد الهامشية المهروزة.

لقد حاول "باكثير" أن يدخل التّحليل النّفسي كطريقة لمعالجة الملك، ولكنّه فشل في إعطاء شهرزاد الدور الذي كان من المفترض أن تلعبه، فجعلها مهمّشة، وبدأت غامضة بعض الشيء، حتّى وإن رمز إليها بالفنّ الذي تبقى وظيفته عكس الحقيقة، والعمل على تطهير النّفس وتربيتها وتوضيح الحقائق لها⁽⁴²⁾.

عام 1954م، أنهى "عزيز أباظة" « شهريار »⁽⁴³⁾، مسرحية شعرية تتألّف من خمسة فصول، بدأها بشهريار وقد انتابته أزمة نفسية جالحة ، تدفعه دفعا إلى الانتقام من أيّ امرأة تقع تحت رحمته، ويقتل الملك وزيره الذي يرفض إرهاب كاهل الرّعية بجمع الضّرائب. وتفشل دنيا زاد وأبوها في جعل شهرزاد تنثني عن رأيها في الزّواج من شهريار، وتدخل مسرح الأحداث - بعد أن تأزّم الوضع بين (شهريار) و(سليمان المسخ) الذي يحاول عبثاً استعطف الملك الذي أمر بأن تُساق ابنته (قمر الزّمان) إلى فراشه بعد أن وشى به وزراء القصر انتقاماً من استهزائه بهم، ورغبة في إذلاله -، وهنا ينبهر الملك بجمال شهرزاد وجراتها ... وتواجهه بمرضه، وتخبره أنّها قرّرت أن تكون شريكة ليلته. وتنتهز أوّل فرصة لتشرع في سرد أحداث قصّة سندباد عليه، وتقطعها عند الخيوط الأولى من الفجر، بعد أن أثارت في الملك رغبة في الاستماع والمتابعة. وتقوم ثورة، يرفض قائد الجيش الدّهاب لقمعها ممّا يثير الملك ويدفعه إلى قتله، وتظلّ شهرزاد تقصّ عليه قصص العدل والمساواة، فتؤدّي به أحياناً إلى الانصياع، ولكنّه لا يلبث أن يعود إلى جنونه، ويأمر بأن يحرق القصر بمن فيه.

وقد طوّع "عزيز أباظة" القصّة بأن جعلها تختلف عن واقعها الأسطوري اختلافاً كبيراً، فجمع فيها شخصيات عدّة كبدور، وفاطمة،

وغيرها، كما أضفى عليها روحا إسلامية، كما حوّر القصة بحيث بدأها ببداية أزمة الملك النفسية، كما جعل لدنيازاد - أخت شهرزاد - دورا أكبر من الدور الذي أخذته في الليالي، وجعلها منافسة لشهرزاد على زوجها.

ونصل بذلك إلى أن شهرزاد عند أباطة « فيلسوف سياسي، خلقي يريد أن يكفّ الملك عن القتل كلّ، ويريد أن يحله حكيمًا لا يقرب الشرّ ولا يحيل إليه (...)، فتسلك إلى أغراضها طريق القصص إذا كان الليل، وطريق الوعظ والإرشاد إذا كان النهار، وطريق العلاج النفسي على مذهب المحدثين ... »⁽⁴⁴⁾

ولعبت شهرزاد دورا هاما في مسرحية أحمد عثمان « ثورة الحريم » 1961م إذ حرّضت النساء على الثورة ضد شهريار فخضع لإرادتهن واستجاب لمطالبهن.

أما "فاروق سعد"، فيرسم عالمه في مسرحية « عودة شهريار » التي نُشرت عام 1968 م، فقد حاول ألا يركّز الصراع في أعماق شهريار وحده، حيث ظلّ شهريار - عنده - يحلم بامرأة وينتظرها طويلا (هي شهرزاد)، التي بمجرد أن نلها لفظها من جديد قبل أن يُسلمها للجلاد ..⁽⁴⁵⁾

كتب بعد ذلك "جمال أبو حمدان" سنة 1974 مسرحية بعنوان (حكاية شهرزاد الأخيرة: في الليلة الثانية بعد الألف)، والملاحظ أنها تجاوزت جوّ الليالي، وحاول الكاتب أن يتساءل عن مصير شهرزاد بعد انتهاء الألف ليلة وليلة ليضيف لنا ليلة جديدة، وقد استطاع ببراعة أن يحوّر في الأسطورة من خلال جعل شهرزاد أنثى ناقمة على شهريار عندما تأمر السيّاف مسرور بقتله، لتدرك أخيرا أنها أصبحت مجرد رمز.

ويستمرّ مسلسل القتل عندما تقتل شهرزاد السيّاف الذي يخبرها أنّه يريدّها كامرأة لا كراوية للحكايات، ثم يستحضر الكاتب شخصيات حكايات شهرزاد الوهمية إلى واقع الأحداث (استحضار الوهم إلى الحقيقة).

يأتي بعد ذلك شهريار آخر هو السندباد البحري الذي يطلب من شهرزاد ألف حكاية وحكاية أخرى، إلّا أن شهرزاد لا تستطيع الاستمرار فتضع بذلك حداً لحياتها، وتندم لأنها لم ترحل مع السيّاف مسرور.

وتمثّل شهرزاد في هذه المسرحية صراعا بين الواقع والوهم في آن واحد، إذ تعيش هي واقع الأحران، ويعيش غيرها وهم الأفراح. وبذلك فهي تعبير عن واقع الشعوب العربية بعد النكسة 1967، وحرب 1973⁽⁴⁶⁾.

أما "رشاد رشدي"، فيكتب سنة 1974م، مسرحية «شهريار» التي يكاد مفهوم الحرية فيها أن يتخفى ويتشابك في معانٍ غير مرئية حتى ليصعب فهمه بغير معنى واحد (مؤامرة مراكز القوى) التي كانت تقترب بسرعة من منطقة النظام، فاستطاع استيعابها والتخلص منها، ويرسم لنا "رشاد رشدي" (باللغة العامية) بعض صور الحرية (الحرية الشخصية) أو خطوط (الخوف) في خريطة المجتمع المصري في فترة الستينيات، فهو يتحدث عن الصراع السياسي في مصر حتى منتصف السبعينيات، فيذكر (الغيلان، والحرامية ووزير العدل والقاضي) الذين أسهموا جميعا في اهتزاز الديمقراطية، وخنقت بحيف شديد الحريات السياسية العامة منها والفردية⁽⁴⁷⁾.

ثم يأتي "سليمان العبيدي" من الكويت، ليعلن عام 1977م، أن الحلّ الوحيد لكلّ ما يعاني منه العالم العربي اليوم، يكمن في الدين، ف«شهرزاد في الليلة الأولى في الليلة الثانية بعد الألف»، يتحدث فيها "سليمان العبيدي" عن علاقة الملك الطّاغي بشعبه؛ ومواجهة هذا الحاكم معتمدة في المجال الأول على الدين، ومنتهية إليه⁽⁴⁸⁾.

كما كتب "توفيق الحكيم" «شهرزاد مع شهريار العصر»، ضمن مجموعته: «سلطان الظلام»⁽⁴⁹⁾، حيث يعود شهريار للظهور في هذا العصر، ويقطن قصرا لا في بغداد، بل في برختشجان، ولا يكتفي بذبح فتاة عند فجر كلّ صباح، بل إنّ حمّام الدّم الذي لديه أرهب وأروع.

حيث هبطت "شهرزاد" إلى الحكيم تستشير - بصفته مؤلّفا -، في أن تذهب إلى شهريار العصر هذا، علّها تظفر بهدايته كما ظفرت بهداية سلفه؛ وعلى الرّغم من تحذير الحكيم لها إلّا أنّها تركته ورحلت إلى قصر برختشجان، لتفاجئ شهريار الذي انعقد لسانه بمجرد وقوع بصره على جمالها الأخاذ، غير أنّ شهرزاد طلبت منه الجلوس والإصغاء إليها لأنّها جاءت في مهمة يتوقّف عليها مصير العالم. وراحت تتحدّاه في ثقة مطلقة على إقناعه بوجهة نظرها بما أثار خوفه من أن يقع في شباكهها، ومضت تحدّثه عن حرية الرّأي، في حين راح يصرفها عن هذا الموضوع، قائلا: «أشهد أنّك كنت بارعة.. ولكنّ ذلك لا

يمنع من القول أنك كنت امرأة خطيرة.. لقد كنت أنت - ولا تؤاخذين - الخليفة دون غيرك بحمام الدم، فإن المرأة التي تستطيع أن تحول ملكها عن سياسته، وأن تغير نظام حكمه في دولته - ولو إلى الأصلاح - هي على كل حال امرأة ثائرة على النظم ..»⁽⁵⁰⁾، ومضى شهریار العصر في اتهامه لشهرزاد بكونها موفدة الشعب الثائر على قتل بناته من قبل شهریار الغابر، لتكون الفدائية المنقذة. ومضى توفيق الحكيم يعرض أفكاره عن الحرية (حرية الرأي، وحرية التعبير ..). لينتهي أخيراً إلى كشف القناع عن شهریار العصر، حين تحبره شهرزاد بأنها تأمل في أن يكون قلبه أرحب ليسع الإنسانية كلها: «أعني أنك لو أحببت الجنس البشري، لا الجنس الآري وحده .. لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الآن، وما تريد أن تكون ..»⁽⁵¹⁾، وتسكت شهرزاد كعادتها عندما يدركها الصبح، وقد علّمت شهریار العصر - أو على الأقل أثارت انتباهه - إلى أن الجحد الحقيقي يتحقق عندما تنعم الإنسانية كلها بالأمان والسعادة.

ثم يأخذ الرّمز شكلاً جديداً ودينامياً، مع "نعمان عاشور"، الذي كتب مسرحية «لعبة الزمن» عام 1979 م، ونشرها في العام التالي، حيث يختلف مفهوم الحرية عنده اختلافاً تاماً، فالمسرحية - كما أثر صاحبها تسميتها - فانتازيا درامية، تبدأ - على خلاف الرؤى الأخرى - من اللحظة التي يشرع فيها شهریار في الإطاحة برأس شهرزاد التي يدفعها التفكير للبحث عن ليالٍ جديدة لئلا يعود شهریار إلى سيفه وسيرته، فلا يجد أمامها غير العودة إلى الليلة الخامسة بعد المائة من لياليها (عماد بن الراشدي) لتقهر به الزمن، وتصل إلى مشارف القرن العشرين وأحداثه، وتستخدم في ذلك أقراصاً زرقاء⁽⁵²⁾.

ويطالعنا "أحمد سويلم" سنة 1980 م، بمسرحية «شهریار»، يعرض فيها صورة الحاكم بمنظور جديد تماماً، وبرؤية جديدة وخطيرة، إذ لا فرق في المسرحية بين الملك (شهریار) الذي يملك السلطان، والعبد (مسرور) الذي لا يملك إلا السيف، فحين يستبدّ شهریار بالحكم ويبغي فيه، تتصدى له قوة موازية: إنها قوة السيف والسيف.

وتنشر الرومانسية ظلها مرة أخرى أواخر السبعينيات، فيأتي "زكي نجيب محمود" الذي يبدأ رؤيته الحائلة في الليلة الثانية بعد الألف، مقتدياً بكلّ كتاب الرومانسية الغربيين قبله، ذاكراً بعض أدبائها الأمريكيين، مبهوراً بمدينة

من ورق، مسهباً في وصف طلاسها وأحلامها في الوقت الذي تستخلق فيه الرؤية أو تكاد⁽⁵³⁾.

عام 1987 م، يرتفع صوت "عزّت الأمير" في ثلاث مسرحيات: « محاكمة شهرزاد »⁽⁵⁴⁾، و« محاكمة شهريار »⁽⁵⁵⁾، و« حكم شهرزاد »⁽⁵⁶⁾ التي تبدأ من نهاية أزمة شهريار النفسية، ويبدأ جوره في الحكم، وتستمرّ شهرزاد في الحكيم، ليس بغرض إنقاذ بنات جنسها هذه المرّة، ولكن من أجل إصلاح نظام الحكم الجائر وإحلال العدل والمساواة.

كما أحدث الكاتب مطاوعات عدّة، بحيث جعل الملكة تنزل من عليائها لتعامل الرعية على أنهم إخوة لها، كما جعل "عزّت الأمير" الملكة محرّضة على الثورة داعية إليها، ممّا جعل شهريار يثور ضدها معلّلاً ذلك بكونها شغلته عن أمور الحكم بحكاياتها - التي كانت تسعى من خلالها إلى دفعه إلى تلبية مطالب الرعية المتمثلة في إلغاء الفرمان -، ويتمثل الفرمان في القانون الذي سنّه شهريار، والداعي إلى عدم التّطاول على لحيّة الملك، لتظلّ دائماً هي الأطول. وقد حافظت المسرحية على الموتيف الأوّل في الليالي، وهو أنّ شهرزاد لها ثلاثة أطفال، في حين جعلت من شهرزاد محرّضة للرعية وداعية لهم بالنّصر، ممّا دفع بالملك إلى افتعال عدوّ للمملكة يدفع العسكر للانشغال بمحاربته عن المطالبة بالإطاحة بالملك ونصرة الثورة بعد انضمام رئيس العسكر إليها⁽⁵⁷⁾.

بعد ذلك بعشر سنوات، يأتي "وليد منير" في « شهرزاد تدعو العاشق للرقص »⁽⁵⁸⁾، حيث تبدأ أحداث المسرحية بعد خمس سنوات من مقتل شهريار الذي قُتل في الليلة الألف، وتنتقل الأحداث بذلك من شهريار إلى شهرزاد التي تحوّلت إلى شهريار جديد بعد أن أخذت الملك، وحلّت محلّ شهريار. كما ورثت منه صفة القتل الذي تمثّل لديها في صيغة أخرى، وهي أنّها كانت تطرح على كلّ خاطب يتقدّم إليها سؤالاً ومعهله سنة كاملة، وتمثّلت هذه الأسئلة التي أُلقيت خلال تلك السنوات الخمس في: الكلمة، البدء، الحياة، السّنبلّة والتهاية. وتعرض شهرزاد، ويدخل الطّبيب إلى مسرح الأحداث - طبيب غريب عن المدينة - يعالج شهرزاد من عقدها النفسية - كما عالجت هي شهريار في ألف ليلة وليلة -، فيتّم علاج شهرزاد عن طريق الأدوية والحكايات، ولكنّ العلاج كان يتمّ خلال النّهار هذه المرّة. ويختار الطّبيب الذي

كان يرى أنه نجح أحياناً، ويصاب بحيبة أمل حين يرى تصرفات شهرزاد حين تكون برفقة الوزير أو قائد الحرس.

وتتحقق نبوءة العرافة، فحبّ الطبيب الشاب دفع بشهرزاد إلى الجنون، ثمّ الانتحار حين عجزت عن الانسجام مع مراقصها (لأنّ الرقص لا يتم إلاّ من طرف شخصين متكافئين في المهارة).

ولكنّ "وليد منير" شاء لشهرزاد أن تحتفظ بالاستمرارية، وأن تبقى مخلّدة في شخص ابنتها (شهرزاد) التي كانت شديدة الشبه بها.

عام 2004 م، كتبت "نسرین طرابلسي" رواية « وأدرك شهرزاد.. الملل »⁽⁵⁹⁾.

عام 2005 م، كتب المصري "علاء عبد العزيز سليمان" مسرحية « حكايا لم تروها شهرزاد »⁽⁶⁰⁾ التي تتخذ من الأصل التراثي الشهير نقطة انطلاق، ولكنها تختلف معه جوهرياً، سواء على مستوى القصة الإطار أو على مستوى القصص الداخلية التي ترويها شهرزاد. فشهرزاد لم تعد ابنة وزير تلجأ إلى الحيلة من أجل إنقاذ حياتها من خلال تشويق الملك بسلسلة لا نهائية من الحكايات الخرافية التي تنبع طرافتها في ابتعادها عن الواقع وجنوحها إلى عالم الفانتازيا، وهو ما نجده في قصص (ألف ليلة وليلة)، على العكس من ذلك، فإنّ شهرزاد في المسرحية تبدو كشخصية انتحارية غير عابئة بالموت، لا يهتمها سوى أن تحافظ على عذريتها إخلاصاً لعهد قطعت على نفسها مع حبيبها الفقير، الذي تحكي عنه في إحدى قصصها .. كما يجعل الكاتب شهریار منغلقة على نفسه يعيش في أعلى قمة ظالماً في حقّ رعيته. ولا يتيح للملك أن يعرف شيئاً عن الحالة التي وصل إليها أبناء شعبه، حيث تقلص عالم الملك في فعل قتل العذاري التكراري انتقاماً من خيانة زوجته الأولى. ولا يتيح له هذا الانشغال بلهمّ الذاتي أن يدرك الخطر الكامن في مرابطة جنود المغول على حافة حدود المملكة⁽⁶¹⁾.

وتستمرّ شهرزاد تقصّ على الملك حكاياتها على مدى سبعة ليالٍ (هي التي تتكوّن منها المسرحية)، وكانت حكايات واقعية تنقلها له شهرزاد من واقع - واقع مملكتها - الذي يجهل عنه الكثير، فمن بين ما تقوله له: « رجل الشرطة في مملكتك ملك بين الناس » .

وما يميّز نهاية المسرحية هو هروب (مسرور) في النهاية استكمالاً لقصة (بوق السلطان) التي تقصّها شهرزاد على الملك في الليلة الثالثة من المسرحية. وشهرزاد في المسرحية، أقرب ما تكون إلى المثقف الحقيقي الذي يرفض فكرة العنف...، ولهذا نجدها تكرر تحذيراتها من الفوضى التي تنشأ بسبب تسلط الحاكم وغوغائية العامة من ناحية أخرى، ونجدها في النهاية تموت بيد الملك الذي فقد عقله دون أن يمنحها (حسن) التأثير الغوغائي تعاطفه، على عكس ما يبديه (منصور) التأثير الحقيقي الذي يتحسّر على موتها قائلاً: «أخشى أن تتحقّق كلّ نبوءاتك يا شهرزاد!». وتموت شهرزاد وهي تلفظ نبوءتها التي كرّرتها أكثر من مرّة في المسرحية: «الفوضى بنت القهر، والقهر ربيب الملك الظالم».

تنتهي المسرحية إذن بجنون الملك في الليلة السابعة والأخيرة من المسرحية كأمر حتمي تمهد له عدّة إرهابات طوال الليالي الست الأولى. عام 2006، صدر للكاتب والمخرج العراقي "جواد كاظم حسن" مسرحية «آخر ليالي الألف». والمسرحية منذ القراءة الأولى للعنوان تسفر عن اشتغال أسطوري يعتمد السرد في بناه اللغوية وينفتح على حكايا (ألف ليلة وليلة) بمعالجة بعيدة وقريبة في نفس الوقت من أجواء الحكايا، حيث اعتمد المؤلف على متن حكايا يسرد لنا قصة موت الملك (شهریار) وهو مسجّى ومغطّى بشرشف ابيض، وبقربه (شهرزاد) زوجته حزينّة باكية، حيث يدخل خلصة إلى الغرفة عبد اسود ويدخل في حوارية طويلة مع (شهرزاد) أمام الملك الميت، حيث يتضح من بنية السرد أن العبد هو الذي كان يغزل الحكايا ويلبسها شهرزاد كي تقصّها على الملك لتحافظ على حياتها هو بمباركة شهرزاد وإخفائها له على حياته وبثنائية (السرد - الحياة) عاش كلّ من (شهرزاد والعبد) حياتهما الماضية خلف ستائر القصر ودهاليزه ومؤامراته، وحافظا على نفسيهما من سيف السياف (مسرور) أعتى عتاة الإرهاب، سيف السلطة الباشط.

ويستمرّ (العبد وشهرزاد) في البوح بأسرارهما وفلسفاتهما عن العبودية والحرية والموت والخلود.. وفجأة يستيقظ الملك، فيرتعب العبد الذي كان يحاول أن يقطع رأس الملك الميت ويسقط سيفه من هول الصدمة ولكن شهرزاد تبقى رابطة الجأش، ويمارس الملك الحيّ لعبة تبادل الأدوار حيث يحير العبد بسلطة السياف على لبس ملابسه وتاجه ويرتدي هو ملابس العبد وأن ينام

على سرير الملك وأن تقصّ له شهرزاد الحكايا!! حيث يريد الملك هنا أن ينتقم منهما بطريقته الخاصة ليهين العبد وشهرزاد سوية، لكنّه لا يستطيع أن يكمل لعبته تلك، فحين يشهر سيفه لقتل العبد تكون شهرزاد قد باغتته بطعنة قاتلة.. فيموت الملك ميتة حقيقية ويتخلّصا منه إلى الأبد.

تعتمد المسرحية في بناء حبكتها على نظام (المفاجأة) التي يقودنا إليها السرد حيث نلاحظ أنّ اللّغة هنا تفعل فعلها الدراماتيكي أكثر من الأفعال الفيزيائية أو إشارات (الحسبت) (العقد الاجتماعي) والتي أُجّلت إلى نهاية المسرحية.

إنّ المعالجة الجديدة التي عمل عليها المؤلّف هي في خلخلة البنية الاتّفاقية في التّلقي لحكايا (ألف ليلة وليلة) حيث أصبح الراوي لديه والباتّ لمستوى السرد هو (العبد) وليس (شهرزاد) يريد هنا أن يشير المؤلّف إشارة رمزية إلى أنّ الناس أشدّ ذكاء ووعيا من السّلطة في حذرهم والوثوب عليها إن اقتضى الأمر.

إضافة لتطوّر فعل (شهريار) الذي أصبح الآن كأحد الأبطال المأساويين في الدراما الإغريقية من حيث استماعه وإحساسه لخيانة زوجته (شهرزاد) وعدم قبوله لهذا الوضع الشاذّ فيشهر سيفه غضبا لكرامته المهدورة. وهو هنا يختلف عن (شهريار) في الحكايا الأصلية المتلقّي السّلي، والذي يذعن لإرادة (السّارد) (شهرزاد) في تحويل وتوجيه مستوى السرد.

تعتمد مسرحية (آخر ليالي الألف) مستويات الأشياء في بناها الفكرية والجمالية، حيث تظهر المدينة وقد انتهت بها الأمور لأن يغادرها أهلها فتبقى خالية وحيدة.. أما شهرزاد فهي آخر فتاة بقيت في المدينة والعبد كذلك هو آخر عبد معتوق يرفض الانعتاق اخذ يتجول ويمرح في هذه المدينة الخالية، إضافة لفعل الموت الذي يضغط على أنفاس (الملك، العبد، شهرزاد) كونه النهاية الحتمية لهذا العالم وشخصه المواربة.

أمّا على مستوى الزّمن، فيعمل بانزياحات قبلية وبعدية واسترجاعات ماضية وانسحابات مستقبلية، فالقبلية من خلال (الملك) ومعرفته للعلاقة بين (العبد وشهرزاد) إضافة لمحاولته أن يفعل شيئا ويردم الهوة النفسية التي تركتها عليه هذه العلاقة الشاذة فيقوم بمحاولة قتل (العبد) لأنّه بقتل العبد يكون قد قضى على آخر شاهد في هذه المدينة ليس على ممارسات الملك ودكتاتوريته بل على خيانة (شهرزاد) لزوجها! (62).

وهكذا، أبدع كتّاب المسرح أيضا غاذجهم، لتكون شهرزاد مبعوثهم إلى المستقبل الذي يستشرفونه من خلال هذا الرّمز الخالد الذي يجلّ عن الزّمان، ولا يحويه مكان.

الهوامش والإحالات:

- (1) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشروق، ط1، 1985، ص: 25.
- (2) كتب "دو رينييه" روايتين بطلتهما (شهرزاد) هما: « ترمّل شهرزاد Le Veuvage de Shéhérazade » و « رحلة حبّ Le Voyage d'Amour ». وقد جعلهما تنمّة لليالي.
- * طه حسين وتوفيق الحكيم: القصر المسحور، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلّد الرابع عشر، القصص والروايات 2، القسم الأوّل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1974، ص: (7 - 133).
- (3) د. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد - فنّ السرد العربي الحديث -، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص ص: 109 - 110.
- (4) طه حسين: أحلام شهرزاد، المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلّد الرابع عشر، القصص والروايات 2، القسم الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، من ص (509 - 596).
- * يذكر عبد الله الحبّاص أنّها صدرت أوّل مرّة عن دائرة المعارف بمصر ضمن سلسلة "اقرأ" عام 1946 م، إلّا أنّ النسخة التي بين يديّ، نُشرت دون تاريخ. انظر لذلك: عبد الله الحبّاص: سيّد قطب الأديب الناقد، شركة الشّهاب للنشر والتّوزيع، الجزائر، مكتبة المنار، الزّرقاء، الأردن، د. ط، د. ت، ص: 287.
- (5) سيّد قطب: المدينة المسحورة، دار الشروق، القاهرة، د. ط، د. ت.
- (6) نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1977، ص: 90
- (7) يُنظر: مقالتيّ سيّد قطب:
- حول شهرزاد الحكيم .. (الأدب والأشخاص)، الرّسالة، المجلّد 1، السّنة 11، العدد: 509، 1943، ص: 178.
- أحلام شهرزاد للدكتور طه حسين، "المقتطف"، المجلّد: 3502، السّنة: 1943، ص: (313 - 317).
- (8) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.

- يُنظر: د. محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد - فنّ السرد العربي الحديث -، ص: 109 (الذي يذكر أنّ الرواية طُبعت عام 1977 م، على الرغم من أنّ نجيب محفوظ يذكر في نهاية الرواية التي بين يديّ أنّه أنهى كتابتها عام 1979 م).
- ودراسة الدكتورّة نبيلة إبراهيم القيّمة للرواية بـ "مجلة فصول"، العدد4، سبتمبر 1982، ص: 32 وما بعدها.
- (9) يُنظر: سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عتّابة، 2003، ص: 63.
- (10) هاني الرّاهب: ألف ليلة وليلتان، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988 .
- (11) انظر لذلك:
- هاني الرّاهب: ألف ليلة وليلتان: شهرزاد وتجربة في البنية الروائية، فصول، ج3، المجلد 13، عدد 2، صيف 1994، ص: 443 .
- (12) عنتر عبد السلام غيمر: في الليلة الأولى قالت شهرزاد، مكتبة الأسرة، ط1، 1988.
- (13) محمد جبريل: زهرة الصّباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، د. ت، ص: 145.
- (14) محمد جبريل: زهرة الصّباح، ص: 180 .
- (15) واسيني الأعرج: رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار الاجتهاد Laphomic، الجزائر، 1993.
- (16) جمال حسان: شهریار ينتظر، دار شرقیّات للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص: 155.
- (17) المرجع نفسه، ص: 156.
- (18) المرجع نفسه، ص: 160.
- (19) عز الدّین جلاوجي: قصّة « الأمير شهریار »، مجموعة « صهيل الحيرة »، مطبعة الولاية، سطيف، 1997، ص: 36.
- (20) المرجع نفسه، ص: 45.
- (21) المرجع نفسه، ص: 60.
- (22) المقداد المختار: ستّ ليالٍ لم يعيشها شهریار، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 1998.
- (23) المرجع نفسه، ص: 93.
- (24) محمد قرانيا: ثلاث ليالٍ من ليالي ألف ليلة وليلة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1999، ص: 9 .
- (25) شذى برغوث: شهرزاد 2000، مجلة الموقف الادبي، عدد: 372، أيار 2002، ص: 152 .
- (26) عدنان كنفاني: أخاف أن يُدركني الصّباح، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص: 9 .
- (27) جاسم الحمود: مقتل شهریار، جريدة الاسبوع الادبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، عدد: 779، 13 / 10 / 2001 .

- (28) جمال الفراء: في عين الزمان يا شهرزاد، دار طلاس للدراسات والنشر، الطبعة 1، 2002.
- (29) هادي محمد جواد: خرافات معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 33.
- (30) نبيل سليمان: بغداد يا شهرزاد، جريدة الزمان، عدد: 1499، 8 / 5 / 2003.
- (31) أجد نيوف: ولنقرأ الصلوات على ضريح شهرزاد، الحوار المتمدن، العدد: 1190، 7 / 5 / 2005.
- (32) أحمد ضحية: قالت شهرزاد، الحوار المتمدن، العدد: 1193، 10 / 5 / 2005.
- (33) منتصر ثات تادرس: إنهم يخطفون شهرزاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
- (34) خالد غازي: المنتهى الأخير، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، مصر، 2009.
- (35) رشيد مشقاقة: شهرزاد، دار السلام للنشر والتوزيع، 2009.
- * انظر: مقدمة: القصر المسحور، بين طه والحكيم.
- (36) كما يشير مصطفى عبد الغني في: شهرزاد في الفكر العربي، استنادا إلى رسالة تلقاها من توفيق الحكيم.
- (37) انظر: مقدمة مسرحية شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص ص: 8 - 9.
- (38) توفيق الحكيم: سلطان الظلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1978، ص: 21.
- (39) Aboul Hussein Hiam : Chéhérazade personnage littéraire , p : 44
- (40) علي أحمد باكثير: سرّ شهرزاد، مكتبة مصر، د. ط، د. ت.
- (41) فاروق خورشيد: شهرزاد بين الأسطورة والأدب، الهلال، عدد خاص: الملهمات في الأدب، العدد الثاني عشر، السنة 82 ديسمبر 1974، ص: 44.
- (42) المرجع نفسه، ص: 45.
- (43) عزيز أباظة: شهریار، مسرحية شعرية في الأعمال الكاملة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 1، ط1، 1994.
- (44) طه حسين: نقد وإصلاح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1977. ص ص: 144 - 145.
- (45) فاروق سعد: عودة شهریار، المكتب التجاري، بيروت، 1968.
- ولفاروق سعد دراسة في أثر ألف ليلة وليلة في الشعر والقصة والمسرح، وخيال الظل ومسرح الدمى، وأدب الأطفال والموسيقى، والفنون التشكيلية والسينما والصحافة والإذاعة والتلفزيون في العالم، صدرت في مجلدين: الأول سنة 1962 م، والثاني سنة 1966 م، ثم الأول والثاني معا سنة 1967 م عن المكتبة الأهلية، بيروت.
- (46) جمال أبو حمدان: حكاية شهرزاد الأخيرة، (الليلة الثانية بعد الألف)، د. ط، د. ت.
- (47) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي، ص ص: 71 - 72.
- (48) المرجع نفسه، ص: 80 - 81.

- (49) توفيق الحكيم: شهرزاد مع شهریار العصر، ضمن "سلطان الظلام"، ص: 91.
- (50) المرجع نفسه، ص: 101.
- (51) المرجع نفسه، ص: 105.
- (52) مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، ص: 104.
- (53) المرجع نفسه، ص: (142 - 149) .
- (54) عزّت الأمير: محاكمة شهرزاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- (55) عزّت الأمير: محاكمة شهریار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
- (56) عزّت الأمير: حكم شهرزاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- (57) المرجع نفسه، ص: 28 - 30.
- (58) نسرین طرابلسی: وأدرك شهرزاد.. الملل، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.
- (59) وليد منير: شهرزاد تدعو العاشق للرقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الصحافة، 1997.
- (60) عُرضت في شهر سبتمبر 2005، على مسرح الجمهورية بالقاهرة . أدّت دور البطولة فيها (رغدة)، و(د. سامي عبد الحليم)، ومن إخراج (حسام الشاذلي).
- (61) عن حوار أجري مع المؤلف، بمجلة: ديوان العرب (مجلة فكرية ثقافية أدبية شهرية إلكترونية)، عدد تشرين الأول (أكتوبر) 2005.
- يُنظر لذلك أيضا: جريدة (الاهالي) تصدر صباح الأربعاء، عن حزب التّجمّع الوطني التّقْدَمي الوحدوي، قراءة فاطمة ناعوت للمسرحية، على موقعها: [http : /www. Fatma _ Naout . tk](http://www.Fatma_Naout.tk)
- (62) جواد كاظم حسن: آخر ليالي الألف، صدرت عن دائرة الثقافة والإعلام في إمارة الشارقة، وفارت بالجائزة الأولى في مجال المسرح في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام 2006 الدورة/10.

تجليات الحوار في الخطاب السردى عند محمد مفلح.

أ. زاوى أحمد / مركز الجامعى بفيليزان
Ahzaoui31@yahoo.fr

Résumé

Nous avons évoqué la formation de la langue du dialogue à travers le discours relaté et sa structure langagière, nous avons choisi des quelques écrits de Mohamed Fefleh car ils sont très riches en dialogue sociologique.

Et sans aucun doute le dialogue représente un champ fertile pour la théorie délibérative, c'est une structure langagière conçue pour le théâtre; ensuite l'auteur est passé par la nouvelle et par le roman.

ملخص:

وقد آثرنا الحديث عن تشكّل لغة الحوار من خلال الخطاب السردى من خلال بنيته اللغوية، ووقع اختيارنا على بعض روايات محمد مفلح إذ تحوي قدرا لا بأس به من الحوار الاجتماعى.

ولاشك أن الحوار حقل خصب لنظرية التداولية، وهو بنية لغوية للمسرحية ويمثل العمود الفقري فيها، ثم انتقل إلى القصة القصيرة والرواية .

OOO

مفهوم الحوار ودلالته :

يعنى الحوار فى اللغة مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين، ويكاد يجمع جل المعجميين العرب حول مفهومه، فأصل كلمة الحوار فى لسان العرب من ((الحوار) بفتح الحاء وسكون الواو)، وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، فيقال حار إلى الشيء وعنه حورا، ومحارا ومحارة وحوورا: رجع عنه واليه، والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام فى المخاطبة ((1).

ويعنى الحوار فى القاموس المحيط: الرجوع، كالخار والمحارة، والحوور، والنقصان والمحاورة والمحوارة: الجواب كالحوير والحوار ويكسر، والحيرة

والخويرة مراجعة النطق، وتجاوزوا: تراجعوا الكلام بينهم... والتجاوز التجاوب (2).

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري ((حاورته: راجعته الكلام، وهو حسن الكلام، وكلمته فما رد علي محورة، وما أحر جوابا أي ما رجع)) (3). وقد اهتمت نظريات الاتصال الحديثة بالحوار، وكثيرا ما وصفوه بمصطلحات كثيرة كالتخاطب والتفاعل والمحادثة، وإن كانت تختلف معانيها دلاليا، فإنها تنتمي في مجملها إلى حقل التواصل الذي يشمل أسلوب الحوار. ولا شك أن المتكلم والسامع يشكلان البنية الأولية للكلام، وبهما يكتمل التفاعل ويتطور، لأنهما يمثلان قطبي الحوار، ويتبادلان الأدوار، ((وكل منهما يقتضي الآخر بالضرورة، إذ لا يمكن أن نبلي شيئا ما دون وجود الآخر، ولا يكون هذا الآخر مستقبلا أو سامعا محايذا بل يكون فاعلا، أي سائلا ومجيبا في الآن نفسه)) (4)، لأن المتكلم يتحول إلى سامع والسامع بدوره يتحول إلى متكلم أثناء الحوار.

ويشكل الحوار باعتباره ظاهرة إنسانية عنصرا مهما من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر يستوجب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حاجية. ويتشكل التفاعل التواصلي من مفهومين: مفهوم التفاعل interaction، ومفهوم التواصل communication. فالتفاعل هو مشاركة طرفي الحوار في الكلام حول مضامين إنسانية معينة، أما ((التواصل فهو التبادل الكلامي بين شخص متكلم sujet parlant الذي ينتج ملفوظا موجها إلى متكلم، وهذا المخاطب interlocuteur، يلتزم الاستماع أو الجواب الصريح أو المضمحل حسب غط الملفوظ)) (5).

وبيعني التواصل بهذا المفهوم الحالة التي يصل إليها الحوار بين متكلمين أو أكثر، كل منهما يسهم في عملية الحوار التي تتطلب مكونات لسانية تمثلها اللغة، وخارج لسانية يمثلها أطراف الحوار.

وقد ارتبط الحوار بأهم الدراسات اللغوية الحديثة التي تسعى لكشف كوامن النص الأدبي وتحليله ومقارنته، خصوصا في الأعمال السردية والمسرحية التي يمثل فيها الحوار جزءا هاما من أحداثها ومشاهداتها، فالرواية فن يعتمد على الحوار الذي يجري بين شخصياتها، فتتمثل إحداها المرسل، وتمثل الأخرى المرسل إليه، فيتم التخاطب والتجاوز بالتداول، ويجب الاهتمام

بالحوار الروائي الذي تبديه الشخصيات من خلال الكلام بمعنية السارد، الذي فوضه الكاتب الحقيقي لهذه المهمة الفنية، أو بحزل عنه إذا كان هذا الأخير ساردا محايدا عن الشخصوص، مراقبا للأحداث من بعيد .

قواعد المحادثة أو (الحوار) :

اهتم جل علماء اللغة بالمحادثة، ومنهم (لابوف / laboof) و(تروودجل / Trodgeel و(هدسن / Haydson) وغير هؤلاء كثير، وأوجدوا لها نظاما، أما (بول غرايس / Poul Ghrayes) فاقترح عدة مبادئ للمحادثة هي:

1- مبدأ التعاون: ويقوم على مساهمة المتكلم وفق ما يقتضيه الحال أثناء الحديث فيشارك فيه ويفعله، ويعرض أفكاره ويستفيد من الآخرين .

2 - مبدأ الكم: ويتمثل في كلام الفرد في موضوع ما، فلا يخبر السامع بما يعرف، بل يفيد به بما يجهل، أو يشكك في صحته، ولا بد أن يتكلم بالقدر والكم المطلوبين، فلا يخرج عن الموضوع، كما يجب أن تكون عباراته واضحة دقيقة حتى لا ينحرف عن المقصد، وحتى لا يساء فهمه.

3 - مبدأ القيمة: ويهدف هذا المبدأ إلى الصدق في الكلام مع الغير لكن المحادثة غالبا ما تتضمن الكذب وفق ما تقتضيه الأعراف الاجتماعية كالمجاملات والمدح.

4 - مبدأ العلاقة: ويقصد به أن يكون كلامنا متعلقا ببعض، ويكون مناسباً، فلا نتكلم أشياء لا يقتضيها المقام، أو نخرج عن الموضوع كأن ندمج معلومات لم يكن أوانها .

5 - مبدأ الكيف (الأسلوب): وهو مبدأ يقوم على الوضوح في الكلام، والابتعاد عن اللبس والغموض. ولا بد للمتحاورين من الإيجاز في الحديث والترتيب في الأفكار حتى ينجح الحوار، وكثيرا ما يتم الكلام تلقائيا، حيث لا يراعي أحد المتحاورين هذه المبادئ، فيتدخل آخر ليصحح، أو ليستدرك ما نسي، كأن يقول أحدهما أنا لا أفهم شيئا مما تقول، وربما يقع الحوار في انسداد، أو يتحول إلى مشادات كلامية.

وتتموقع دراسة وتحليل المحادثة والحوار ضمن علم اهتم به علماء الاجتماع هو علم النص أو علم الخطاب ، وقد اهتم علم اللغة الاجتماعي، باللغة المنطوقة عامة، والمحادثة خاصة، وذلك لعلاقته المتينة بالتفاعل الاجتماعي، وما تزال الدراسات في هذا المجال في أول الطريق كما يقول هدسن،

لأن السلوك اللغوي التخاطبي، ذو بنية خاصة، تختلف عن الملفوظات الأخرى، لأنها خطاب قائم بين الفعل ورد الفعل .

ووضع المختصون علم اللغة الاجتماعي، المحادثة أو الحوار ضمن سلاسل كلامية مختلفة ومتنوعة، وصنفوها في أنماط هي على النحو الآتي:

النمط الأول: (سؤال وجواب)، وهذا النمط نصادفه بكثرة في الأعمال الروائية، وقد تجلّى بوضوح في روايات محمد مفلح ومن أمثلته هذا الحوار.

- الضابط: ما اسمك ؟

- حماد الفلاقي

- الضابط: ما ذا تفعل هنا ؟

- هربت من الجوع، لي زوجة وثلاثة أطفال، ولكن ليس لي أي

دخل (6) .

النمط الثاني: وفيه يمكن أن يكون الجواب سؤالاً، ويمكن أن يحدث عكس ذلك، كما يبدو في الحوار الآتي:

- قال حماد لزوجته: لم كل هذا البكاء ؟

- وقالت فاطمة: إني خائفة يا حماد ... قد يقتلك

الوحوش ؟

- قاطعها حمد قائلاً: يا فاطمة انك تعذبيني بمخاوفك

هذه ...

- فكر في أولادك.

- وماذا أفعل لهم ؟ (7)

النمط ثالث: وهي سلسلة شائعة تنبئ من طلب (نداء، دعوة) وإجابة

كما يظهر هنا

- مد منصور يده وقال: لا تسخر مني إذا أفضيت لك بسر.

- كيف أسخر من أسرار سي منصور ؟

- لابد أن نشرب قهوة أولاً، ثم سأحدثك بما يشغلني (8).

ولقد وجدنا أنماطاً أخرى من الحوار غير هذه في روايات محمد مفلح

منه ما يظهر في هذا المقطع الحوارية :

- أنت رائعة ... رائعة وشهية ك ...

- كقنينة خمر...

- وقالت له مبتسمة: قضت عليك ربيعة (9).

ويتضمن هذا الحوار إخبارا بما يشعر به المتكلم نحو المخاطب، ولا يحتاج إلى سؤال، وكذلك جوابه يكون حسب السياق، لا ردا على جوابه مثلا: أنا لست كما تتوهمين أو غير ذلك، وإنما هي تنبيه بحب ربيعة التي سلبت لبه .
وهناك سلاسل حوارية أخرى درسها (هدسن)، وتتمثل في تحية اللقاء التي تعد مدخلا للحديث، وهي البوابة التي ينطلق منها الخطاب بين المتكلمين وعبرة النهاية وتدل على الخروج من الحوار، وتتمثل في عبارة الوداع، وتلعب عبارة المدخل والمخرج أهمية بالغة في التفاعل بين المتكلم والمخاطب (10).
ولكن ليس بالضرورة أن يبدأ المتخاطبان الحوار دائما بالتحية، ويختتم بالوداع، فكثيرا ما يحدث الحوار دون ذلك خصوصا في الأماكن العامة كالخافلات، والمقاهي والأسواق، ومثل هذا وارد في روايات محمد مفلح، كقوله على لسان سارديه في هذا المقطع ((تابعت سيرها، قطعت مسافة طويلة ... التقت برجل كان يدفع عربة، فسألته عن بيت جلول الكي ...
- هل أنت والدته ؟

- هزت مريم رأسها وهي تقول: لا ..

- فقال بخشونة: قهرنا الوحش وكدر حياتنا .

ثم سألتها بعطف: وماذا فعل لك هذا الوحش ؟ هل سرقك يا خالة ؟

- تمتمت مريم بلوعة: - أنا أخته .

- ... العفو يا خالة (((11).

ولا نكاد نلمح في هذا المقطع عبارة الدخول، لأن السياق الاجتماعي لا يقتضيه، فمريم كانت في الشارع محتارة، فهي لا تعرف الرجل الذي سألتها، فلم يكن الوقت كافيا حتى تطيل معه الحوار.

وغالبا ما يبدأ الحوار بالتحية دون الوداع، أو يبدأ بدون التحية ويختتم بالوداع. فالسياق الاجتماعي هو الذي يمكن المتخاطبان من ذلك. ومثل ذلك ما نجده في هذا المقطع:

((ألقي التحية على نعيمة بلهجة متلعثمة: - نهارك سعيد يا نعيمة .

رمقته بنظرة ذات معنى، ولم ترد على تحيته ... اقترب منها وقال لها :

- اشتقت إلى رؤيتك، ومد نحوها يده اليمنى قائلا :

- تعالي تعالي ... لقد قررت أن أغير حياتي .

- أشارت إليه أن يبتعد عنها، جمد عواد الروجي في

مكانه وقال لها بحزن :

- أنا أريدك على سنة الله ورسوله ...

- أنا لن أقبل بك زوجا ... (((12)

والم تأمل لهذا الحوار، يجد أن عبارات اللقاء أو الوداع قد تنعدم من أحد المتخاطبين في ظرف كهذا، لأن السياق الاجتماعي يتحكم في مثل هذه المواقف، فعواد الروجي قد غامر باقتزابه من المرأة ليغازلها، ويطلب يدها للزواج، فالموقف العاطفي لا يفتح شهية الحوار، إذ عمد الطرف الآخر لخلق الحوار، فأصبح مبتورا خاليا من التفاعل المطلوب، ولو أن المرأة تجاوبت معه وكان لها رغبة في ذلك لاكتمل الحوار وطال بينهما .

ويشير (هدسن) من ناحية ثانية، أن ((ثمة نوع من البنية في الخطاب الحواري، تعتمد على موضوع الحديث، والغالب، أن المتحدثين يغيرون من موضوعاتهم، من خلال تبادل الأدوار، وبنية هذا النوع هرمية غالبا، ينتقل فيها المتحدث من بنية كبرى إلى بنية صغرى بصورة متدرجة، وهذا صعب إلى حد كبير)) (13)

وأغلب الظن أن الظروف العامة للمتحدثين، والسياق العام هو الذي يتيح انتقال المتحدثين من الموضوع الأهم، إلى مواضيع أخرى تنتمي إلى نفس حقله المفهومي، دون أن نسيان عامل الزمن الذي يسمح أو يمنع مثل هذا الانتقال أثناء الحوار .

لكن من الصعوبة بمكان، أن يكون الانتقال متدرجا، هذا التدرج الذي أشار إليه (هدسن) أثناء الحوار يكون نادرا، إذ تغلب العشوائية عليه خصوصا لدى غير المثقفين ثقافة واسعة .

وقد يتم الانتقال ضمن الموضوع الواحد إلى مواضيع شتى، ففي محادثة رجلين عن الفلاحة مثلا، نتوقع أن يتناول المشاركون مثلا (الأمطار والمنتوج والحشرات الضارة وديون الفلاحين) وغير ذلك كثير.

ونحسب أن هذا النوع من الحوار قد يتواجد في الرواية، لكنه لا يكون متصلا، بل متقطعا في صفحات النص الروائي أثناء سرد الراوي للأحداث .

وتقوم المحادثة أو الحوار على تبادل الكلام بين الأطراف المتكلمة بالتداول، فيعبر كل منهم عن رأيه، ويبيدي وجهة نظره. لكنه كلام يتطلب التنظيم، إذ يتكلم كل واحد بالتناوب، ويسمع لغيره، وإذا كان الكلام عشوائيا، فإنه لا يرقى إلى مستوى الحوار الجاد المنظم، وقد أكد علماء اللغة المهتمين بالحوار أن ((التناوب في المحادثة نشاط يعبر عن مهارة بالغة، وأنه يتطلب

دراسة أنواع عديدة من النشاط المصاحب للكلام، بالإضافة إلى الكلام نفسه مثل حركة العينين، حيث تكون هذه الأنشطة كلها متناسقة، ومتزامنة من ناحية التوقيت الدقيق، كما تكون ردود أفعال المشاركين فيه غاية في الدقة والانتظام (((14).

والحوار الناجح الذي يشير إليه محمد حسن عبد العزيز في هذا القول، هو تلك الحادثة التي يتكلم في صلبها المتحاوران بالتناوب، بحيث يتكلم الواحد منهما بالقدر الذي يسمح به الموضوع، والوقت والسياق، ثم يترك مجالاً للآخر ليعقب عليه، أو يفهمه أو يشرح له أو يخبره .

الحوار غير اللفظي :

ويصاحب الحوار نشاطات أخرى مثل حركة اليدين والعيّنين، وتقطيب الوجه، وحركات الرأس، ومختلف الإيماءات، لأنها بمثابة الكلام، بل هي لغة جسدية يبدّيها المتكلم أثناء حوارهِ مع الآخرين، ولا بد للحوار أن يكون منتظماً دقيقاً، بحيث لا تتعدد مواضيعه دون أن يعطى الموضوع الأساسي حقه من الكلام.

الحوار من خلال حركات الجسم:

لا شك أن الإشارات الجسمية كثيرة، وغالباً ما تصحب اللغة المنطوقة أثناء الكلام، وتدخل ضمن بنية اللغة الحوارية، و((هذه الإشارات ذات أهمية في تحليل النص المنطوق ... ولوحظ أن هذه الإشارات تزيد في التواصل اللغوي ذي الوظيفة الاجتماعية، وتقل في أنواع أخرى من النصوص الشفاهية، لكن إغفالها عند التحليل قد يؤثر بعض الأحيان في الوصول إلى المعنى المقصود)) 15.

ومعلوم أن الإشارات والحركات الجسمية باختلاف أنواعها وكثرتها تصاحب الكلام اليومي، وتظهر بجلاء من خلال حوار الأفراد، ونستطيع عدها بنية ضمن بنيات الحوار الإنساني .

وقد قسم جمعان عبد الكريم الإشارات الجسمية المصاحبة للنص اللغوي مستفيداً من غيره إلى أربع أنواع :

1 - الإشارات الجسمية الإنسانية العامة: وهي إشارات تصاحب الكلام وتأتي بصورة عفوية وتشترك فيها جميع الشعوب، وتعبّر عن الحالات النفسية الناجمة عن الحياة الاجتماعية .

2 - الإشارات الجسمية الخاصة: وهي إشارات تخص شعبا معيناً أو طبقة خاصة أو قوماً في مجتمع ما، ويختلف تفسيرها من ثقافة إلى أخرى .

3 - الإشارات الجسمية الفردية: وهي عبارة عن حركات وإشارات يبدئها بعض الأفراد أثناء كلامهم، وغالبا ما تكون مبتكرة مثل استخدام اليد والأصابع أثناء الكلام .

4 - الإشارات التوضيحية: وهي إشارات يقوم بها الفرد مستخدماً بعض أعضاء جسمه مثل اليدين، لتوضيح شيء ما أو شرح موقف معين. 16 ويستفاد مما سبق، أن الحركات الجسمية والإشارات هي بنيات مهمة من بنيات اللغة أثناء الحوار، وأنها تختلف من مجتمع لآخر، والمجتمع الجزائري من المجتمعات التي يستخدم أفرادها حركات الأيدي والأصابع أثناء الكلام، لاسيما سكان الناحية الغربية من الوطن .

وسنهتم في هذا المبحث بشخصيات محمد مفلح التي وظفها في رواياته، والتي حاول أن يستنسخها من واقع مدينة غليزان، ويعبر عن واقعها المعاش. وسنركز دراستنا في هذا المبحث عن أهم أعضاء الجسم التي تسهم في تشكيل بنية لغة النص الروائي، ومن أهم هذه الأعضاء :

1 - تعبيرات الوجه: يعد الوجه من بين أهم أعضاء الإنسان، وغالبا ما يكون ناطقا أو يؤدي بعض الإيماءات للتعبير على شيء ما، لأنه بمثابة المرآة التي تعكس الصور

ولغته صامتة غير لفظية، كما ود في الحكمة المأثورة: ((ما من رجل أضمر شرا إلا وظهر في فلتات لسانه وقسمات وجهه))، ف ((معنى الجملة لا يتحدد دائما وبشكل مطلق بمفرداتها ومعناها القواعدي، فهناك مؤثرات خارج الجملة قد تؤثر في معناها قليلا أو كثيرا، ومن هذه المؤثرات ... انفعالات الوجه، وكثير من هذه الانفعالات تظهر في العينين ... كما تظهر الانفعالات في الشكل الذي تتخذه الشفتان سرورا أو حزنا)) 17

2 - حركة العينين: غالبا ما تؤدي حركة العين لغة خاصة تعرف بلغة العيون، وكلما تغيرت حركتها من وضعية لأخرى، تفيد معنى معيناً فأثناء أي (سؤال أو استغراب أو إنكار أو غير ذلك غالبا ما يصاحبها تعبيرات الوجه، ففي السؤال يكون هناك رفع للحاجبين قليلا إلى الوراء وفتح مع سكون لحظي لحدة العين مع شد عضلات الجبهة إلى الخلف، وهذا الوضع يزيد شدة التعجب والإنكار) 18 .

وقد وجدنا محمد مفلح يوظف هذا النوع من الحوار غير اللفظي، في بعض المواقف من حوار الشخصيات، ومن أمثلة ذلك حوار عباس البري مع كاتبة الوزارة التي تكلم معها طالبا زيارة صديقه الذي يشتغل بها :

((استقبلته السكرتيرة المحجبة بابتسامة باهتة فقال لها بأدب جم :

- أنا عباس البري صديق السيد فايز.. أريد مقابلاته.

حركت السكرتيرة حاجبيها المقوستين بعناية وقالت له بسرعة :

- إن السيد الشكوري في مهمة .

قال لها عباس بلطف :

- لقد وعدني بمقابلته في أي وقت.

هزت السكرتيرة أسها متعجبة وقالت له ببرودة: سيستقبلك بعد عودته ((19.

ويظهر من هذا الحوار الذي تصاحبه حركات العين، ففي البداية لما حكّت الكاتبة حاجبيها إنما عبرت عن تذمرها ومللها من كثرة الزوار الذين يقصدونه مكتب الوزارة يوميا لقضاء مصالحهم، وتدل حركة هز الرأس على لغة غير منطوقة مفادها كأنها تقول (أتعجب من تصرف السيد الشكوري الذي يعد معارفه بالزيارة ويختبئ في مكتبه) فكانت تحس بالخرج في موقف كهذا.

3- حركة هز الرأس: من الصعوبة بمكان أن نعزل هذه الأعضاء عن بعضها، لأن الرأس هو عضو يضم الوجه والعينين، لكننا نعزلها فقط لكي نعاين لغة كل حركة على حدة، ثم لأن كل عضو يشتغل ويؤدي وظيفة لغوية معينة .

وقد أشرنا سابقا أن شخصيات محمد مفلح الروائية، قد عمدت إلى حركة هز الرأس بكثرة، وقد وجدنا في رواية شعلة المائدة حركة هز الرأس تغني عن الجواب أحيانا، ومن أمثلة ذلك حوار راشد مع الشيخ التواتي :

((وقال له الشيخ التواتي بإعجاب:

- أنت من قبيلة عتيقة، وهز رأسه ثم تابع قائلا :

- أعلم أن من يتولى قيادة هذه القبيلة يصبح مؤهلا لتولي منصب الباي ... أعلم ذلك ؟

- هز راشد رأسه دون أن يتكلم ((20

وهز الرأس دليل على الموافقة، وتؤدي هذه الحركة وظيفة الكشف عن أدب وأخلاق راشد أمام الشيخ التواتي، دون أن نجبرنا السارد بذلك. ونجد في رواية عائلة من فخار حوارا غير لفظي من خلال الحركات التي كانت تبديها خروفة في حوارها مع جيلالي العيار الذي خاطبها قائلاً:

- أخفيت عني بعض أسرارك

مررت خروفة بمنها على وجهها الدائري ثم سألتها باستنكار :

- عن أي أسرار تتحدث ؟

- ألم تكن لك علاقة بأستاذ جامعي ؟

وضعت خروفة بمنها على جبينها العريض وراحت تحملق في وجه الكهل .. الى أن قال لها :

- أمازلت تحبينه ؟

فطأطأت خروفة رأسها، وقالت له بصوت خافت :

- هل أصبحت تحقق في ماضي ؟21.

إن خروفة قد اعتمدت على حركات جسمية في حوارها مع خطيبها جيلالي العيار. وقد أدت كل حركة وظيفة معينة، فعندما مررت بمنها على وجهها كأنها كانت تقول له: أستنكر ما تتهمين به، ونلاحظ أنها لم تجبه مباشرة على سؤاله، لأنها كانت تخفي عنه سر علاقتها برجل آخر. ولما سألتها عن علاقتها بأستاذ جامعي، لم تجبه ب (نعم) أو (لا) مباشرة، فقد وضعت بمنها على جبينها العريض وكأنها تقول له بتلك الحركة: غريب أمرك كيف عرفت ذلك ؟ ووظيفة هذه الحركة أنها كشفت عن دهشتها وعجبها، وهي جواب غير لفظي.

وأما قوله لها: أمازلت تحبينه؟، فكان جوابها الأولي (أن طأطأت رأسها)،

وكانها تقول له: أخجلتني، أو لم تخرجني بهذا السؤال ؟

وقد أدت هذه الحركة الجسمية وظائف مهمة على مستوى الحوار منها أنها أجوبة صامتة غير ملفوظة، كما أنها كانت تخفي عن الجواب اللفظي أحيانا، وكانت تكشف عن شخصية خروفة ومواقفها وأسرارها، لأن السارد لم يتسنى له الإخبار عن ذلك أثناء الحكى .

4 - حركات الجسم المختلفة :

وهي حركات متعددة قد تصاحب الكلام الملفوظ غير الأعضاء التي تحدثنا عنها، كتتحريك الأيدي والأصابع ووضع الأيدي في أماكن مختلفة من

الجسم، وقد تنوب تلك الحركات عن اللغة المنطوقة بإشارة يبدئها المتكلم ليفهم المرسل إليه ما يريد.

وقد وجدنا في رواية (انكسار) شيئا من ذلك، وهذا من خلال حوار عباس البري مع صديقه جويده التي بدأت الحوار ((قائلة بحزن :

- سأجيبك بصدق عن كل أسئلتك .
- وضع عباس يديه تحت ذقنه وسألها :
- من يكون هذا الرجل الذي طلب مني أن أبتعد عنك ؟
- لست أدري قد يكون أحد معارفي .

نهض عباس وأوماً إليها أن تجلس ولكنها هزت كتفها وتحركت نحو

الباب...

لم تنبس جويده بكلمة، ولكنها رمته بنظرة قاسية ...

- ... كلنا ضحايا

هزت جويده رأسها وركبت سيارتها ((22

إذا أردنا أن نحلل هذا الحوار، وتأملنا عبارة (وضع عباس يديه تحت ذقنه وسألها عن الرجل) نجد تلك الحركة رسالة غير ملفوظة، وكأنه يقول لها: لا أستطيع أن أصدقك أو أثق فيك، أو أنت مخادعة وكاذبة .

وهذه الحركة الجسمية قد صاحبت كلام عباس البري، وبدونها لا نشعر بموقفه من هذه المرأة .

ونجد في عبارة: (وأوماً إليها أن تجلس ولكنها هزت كتفها)، حركتين جسميتين من شخصين مختلفين، فكأنها قالت له لما (هزت كتفها) لا أستطيع أن أبقى مع رجل مثلك، ووظيفة هذه الحركة عدم الرغبة في مواصلة الكلام، فكان الكلام بين الطرفين بحركتين جسميتين، لكنهما تؤديان طلبا وجوابا في صمت تام .

ولاشك أن غضب الرجل ويأس المرأة هو الذي جعل كلاهما يصمت، ويعبر بحركة جسمية غير منطوقة .

وكذلك تدل الحركة الجسمية الأخيرة (هزت جويده رأسها وركبت سيارتها)، كأنها تقول له بهذه الحركة: أنت مجنون، أو أنت غريب الأطوار .

كما نجد في الرواية نفسها وفي موقف آخر عباس البري يقرأ جريدة، فيفاجأ بخر وفاة أحد جيرانه ف (عض عباس شفته السفلى، ثم وضع كفه على جبينه، واستغفر الله)، فهذه الحركات الجسمية التي أبدتها عباس، إنما هو

كلام قاله لنفسه لكنه غير منطوق، فكأنه قال لما عرض شفته السفلى: إن الموت يتربص بكل حي، أو ربما قال: لماذا لم أسمع بموت جارنا ؟

وقد تدل حركته الثانية لما (وضع يده على جبينه) على ندمه وحيرته، فكأنه كان يقول: الله يرحمك يا جاري، أو يقول: كلنا سنموت لا محالة .

إن هذه الحركات الجسمية قد تحدث لا إراديا، ويختلف حدوثها من شخص لآخر، وغالبا ما تحدث أثناء تواصل الإنسان وحواره مع غيره ((وتعبر أوضاع الجسم المختلفة عن إشارات دلالية معينة، بدءا بالرجلين وانتهاء بقذال الرأس، بل إن الجسم في حال سكونه قد يكون معبرا عن معان))23.

ومن هذا المنطلق، يجب أن ندخل الإشارات المختلفة والإيماءات، ومختلف الحركات التي يستخدمها المتكلمون بقصد أو بغير قصد، ضمن بنية لغة الخطاب الحوارية، لأن هذه الحركات تسهم بقسط كبير في إيضاح المعنى على حقيقته، وعليه ((فالحرركات المصاحبة للكلام والإشارات اليدوية والتعبيرات الجسدية المختلفة، وباقي الأيقونات التواصلية على تنوعها واختلافها تساهم بشكل فعال في نقل الرسالة اللغوية وتعزيزها، وتسهيل عملية فهمها من قبل المستمع/المتلقي))24.

ويستفاد من هذا القول، أن أهم وظيفة تؤديها تلك الحركات والإشارات، أنها تسهم في نقل الرسالة من المتكلم إلى المتلقي، وتسعف هذا الأخير في فك شفراتها وفهم معانيها، لأن الكلام وحده من دون إشارات قد يكون غير واضح أحيانا، لكن تلك الإشارات تكمله وتعزز فهم الطرف المخاطب، كما أن تلك الإشارات وحدها غير كافية في عملية التواصل إلا في لغة الصم البكم الذين يجدون صعوبة في التواصل مع أفراد المجتمع .

ويؤكد الباحثون في مجال المحادثة وتبادل الكلام، أن ثمة نوعين من الترتيبات المتصلة بتبادل الحديث، وهي :

- أن يختار المتكلم بالفعل من يتكلم في إطار الحوار كأن يقول مثلا: ولنستمع الآن إلى رأي فلان في الموضوع، وهذا ما نلاحظه في الحوار الذي يذاع في الإذاعة أو التلفزة عادة .

- أن يبادر المتكلم الذي أتيح له الكلام إلى البدء بالحديث، ويمكن أن يخبر أحد المتحاورين بعدم الانتهاء قصد عدم مقاطعته، وهنا يستعمل العبارات التالية (ومع ذلك، ومن ثمة، وعندئذ، ولأجل ذلك...)، وهي عبارات تدخل

ضمن بنية لغة الحوار. كما يمكن للمتحدث أن يعلن أنه لا يزال يتكلم، كأن يقول مثلاً: (وأختصر قولي في نقطتين، أو حتى لا أطيل عليكم... وغير ذلك. ويعد التناوب في الحديث أثناء الحوار من الأهمية بمكان، وذلك حتى يتمكن كل طرف من الكلام، ويعتمد التناوب على توزيع المعلومات بين المشاركين في المحادثة، ويعرض كل من المتحاورين الكلام المناسب، ويبيدي رأيه في الموضوع، ويستخدم الحجج والبراهين لإقناع الآخرين، ويصطلح على هذا التناوب (الأزواج المتوازنة)، وهو عبارات يطلقها أحد المتحدثين، وتتطلب إجابة معينة من المتحدث الآخر (25).

وتعد البنية الحوارية التي تتكون من (سؤال وجواب)، أو تحية تعقبها تحية، أو شكوى يعقبها اعتذار، أو دعوة يعقبها قبول أو رفض ... (26) بنية مهمة من بنيات الحوار المنتظم.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في روايات محمد مفلح في هذا الحوار الذي دار بين موسى وعواد الروجي:

- نهارك مبارك يا سي موسى .
- فرد موسى التحية باسمه وسأله ضاحكا :
- لقد أتعبتك هذه العربة اللعينة.
- هذا حظ المزلوط مثلي ...
- ضحك موسى فقال له عواد الروجي :
- ومتى تشبعنا طعاما ؟
- في الأيام القريبة إن شاء الله. (27)

والمتأمل في بنية هذا المقطع الحواري، يلحظ أنه يتألف من أزواج متوازنة، حيث يتم فيه الكلام بالتناوب، وفيه التحية وردّها، كما أنه يضم أسئلة وأجوبة أحيانا صريحة وأحيانا تفهم من سياق الكلام، ففي جواب سي موسى قال: (هذا حظ المزلوط مثلي)، ولم يقل: نعم لقد أتعبتني هذه العربة، لأن التعب ظاهر عليه ومن كلامه نفهم قولاً لم يصرح به (لو كنت غنيا لاشتريت شاحنة، أو توقفت عن هذه الحرفة اللعينة).

ويرى علماء النفس الاجتماعي، أن الحوار أو المحادثة تشكل أهم أشكال التفاعل الاجتماعي، فهم يرون أن ((الحوار أو المتكلم غالبا ما يجري حوارا داخليا مع ذاته محاولا من خلال تخيل الأسئلة التي يتوقع أن يطرحها

المشاركون في الحوار، كما يحاول أن ينتقي الأجوبة التي يراها أكثر ملائمة وإقناعاً (((28).

ويرى هؤلاء العلماء أن ثمة شروطاً كلما تهيأت للمتحاورين كلما كان الحوار نافعا بناءً، ناجحاً، وهي المعرفة بموضوع الحوار وقوانينه، ووسائله، والإرادة والرغبة في الحوار والرغبة في الإصغاء، والقدرة على الحوار من خلال مستواهم الثقافي والعلمي الذي يؤهلهم للمشاركة في الحوار.

وبعد الحوار السياسي المتلفز خير مثال نضربه في هذا المقام، من خلال حصص تعنى بالتحليل السياسي عندما يجمع منشط الحصة شخصين أو أكثر، قصد معالجة موضوع ما، حيث يتصل بهما مسبقاً ويخبرهما بالموضوع، فيهن كل منهما نفسه ويحضر الإجابة لما يتوقع أن يسأل عنه، كما أنه يحضر أسئلة للطرف الآخر لذلك يظهر لنا مثل هذا الحوار بالنجاح .

خاتمة:

ونخلص القول في هذه المقالة، أن الحوار من أهم بنيات اللغة، سواء في الكلام اليومي أو في الخطاب الأدبي من خلال الرواية والقصة القصيرة والمسرحية.

ونظراً لأهمية الحوار، اهتم به علم اللغة الاجتماعي، والتداولية، وتحليل الخطاب وغيرها .

ولم يعد الحوار تلك البنية السردية التي يدجها المحللون والدارسون في السرد، ولم يعد بنية مستقلة عن السرد، ولم يعد يعطل السرد، ويوقف الزمن كما كان في الدراسات الكلاسيكية. فقد تبوأ الحوار مكانة مهمة في الخطاب السردى، وأصبح يسهم في دفع عجلات السرد، ويؤدي عدة وظائف منها أنه يضيء بعض الجوانب المظلمة في النص الأدبي فيخبر عن بعض الأحداث التي أغفلها السرد.

لذا اشتغلت عليه التداولية، وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم لغة النص وتحليل الخطاب، وكذا علم النفس خصوصاً إذا تعلق الأمر بالحوار الداخلي مثل المونولوج، ومناجاة النفس، وتيار الوعي وأحلام اليقظة .

ولم أتطرق إلى الحوار الداخلي في هذه المقالة، لأنني سلطت الضوء على بنية اللغة الحوارية الشكلية، وتقنيات الحوار الخارجي من خلال بعض النماذج الروائية لمحمد مفلاح، كون رواياته تهتم بالحوار الخارجي، لأنها تعالج الواقع الاجتماعي بما فيه من مشاكل وهموم في منطقة غليزان.

الإحالات :

- (1) - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي الأنصاري، لسان العرب، ج2، بيروت دار صادر 1997 م، ص: 182 .
- (2) - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2، ص: 151
- (3) - الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر بن محمد لخوارزمي، أساس البلاغة - تحقيق: عبد الرحيم محمود د.م انتشارات دفتر تبليغات الامير، د. ت ص: 98 .
- (4) عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغير أفريقيا الشرق، الدر البيضاء، المغرب 2006 ، ص: 200
- (5) محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010، المغرب، ص: 15
- (6) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص: 224 .
- (7) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 255 .
- (8) محمد مفلاح، لأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 38 .
- (9) محمد مفلاح، لأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 58 .
- (10) محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي مكتبة الأدب، ط 1، القاهرة 2009، ص: 215.
- (11) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 288 .
- (12) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، مصدر سابق، ص: 130 .
- (13) محمد حسن عبد العزيز، المرجع السابق، ص: 216 .
- (14) محمد حسن عبد العزيز، مرجع سبق، ص: 217 .
- (15) جمان بن عبد الكريم، إشكالات النص، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2009 ص: 453 .
- (16) جمان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 455، 456 .
- (17) محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح صويلح، الأردن، 2001، ص: 70
- (18) جمان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 457 .
- (19) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص: 87، 88
- (20) محمد مفلاح، رواية شعلة المائدة، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، 2010، الجزائر، ص: 39
- (21) محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص: 82، 83 .
- (22) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010 ص: 101

- (23) جمان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المرجع نفسه، ص: 458 .
- (24) أحمد اسماعيلي علوي، التواصل الانساني، دراسة لسانية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص: 60 .
- (25) محمد حسن عبد العزيز، المرجع سابق، ص: 217.
- (26) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط 1، 1998 ن القاهرة، ص: 506 .
- (27) محمد مفلاح، رواية انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص: 196.
- (28) عبد الفتاح دويدار محمد عبد الفتاح، سيكولوجية الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1979، ص: 62، 68.

الخطاب الروائي النسوي الجزائري - مقاربات في النقد الثقافي المعاصر -

أ. نبيل حويلي / جامعة تيزي وزو
nabil.haouili@gmail.com

Abstract :

This study aims to search in contemporary critical approaches through the feminist cultural criticism. This field interested with all what have been ignored in the critical theory as well as the modern rationalist and centralist trends, charged with ideological convictions and authority's background. For this reason we have to treat this kind of critical approaches by analyzing the feminist novelistic discourse from which I have chosen the Algerian one as a model

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في ميدان المقاربات النقدية المعاصرة من خلال النقد الثقافي النسوي/النسائي، هذا الحقل الذي يهتم بدراسة وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية، والاتجاهات الحداثية العقلانية والمركزية، والمشعبة بقناعات إيديولوجية، ومرجعيات سلطوية معيّنة، لذا كان علينا أن نعالج هذا النوع من المقاربات النقدية، وذلك عبر الخطاب الروائي النسوي/النسائي الذي أردته أن يكون جزائريا.

000

مدخل:

إن المتتبع لمسار الدرس النقدي المعاصر يلاحظ أن هناك تزايدا واضحا وسريعا لمختلف الطروحات والمقولات النظرية النقدية الأدبية، وخاصة بعد عشرينيات القرن العشرين انطلاقا من ظهور اللسانيات الحديثة مع دي "سوسور" والاتجاه الشكلي، وما جاء بعدهما من نظريات، ومناهج نقدية كثيرة، فتكثفت هذه الطروحات وصارت بمثابة مصطلحات يتسلح بها هذا المنهج أو ذاك، حتى يتمكن من مقارنة هذا النص بطريقة فيها الكثير من

الدقة والعلمية والعقلنة في تعامل القارئ مع النص الإبداعي سواء كان تراثيا أم معاصرا.

ومن هذه المواضيع التي لاقت رواجاً كبيراً في إطار الدراسات النقدية المعاصرة: نجد النقد النسوي/النسائي، بحيث يذهب نقاد الدراسات الثقافية إلى أن هذا الحقل يهتم بدراسة، وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية والاتجاهات الحديثة العقلانية والمركزية والمشعبة بقناعات إيديولوجية، ومرجعيات سلطوية معينة، وعلى الرغم من إبداع المرأة في العالمين الغربي والعربي فقد لحقها التغييب والنسيان المقصودان، فهمشت كتاباتها لفترة زمنية طويلة، لم تر الحياة ولم يعرفها القراء إلا بعد نضال وشجاعة وتحديات متواصلة عبر كل المجتمعات، ومن هنا لا بد من الوقوف عند بعض العناصر المهمة لإظهار مكونات المنهج النقدي النسوي ومدى حيادية هذه المكونات في المناهج النقدية بشكل عام والنقد النسوي/النسائي بشكل خاص عن أي توجيه قد يوجهها بطريقة ما لتجسيد قناعات معينة .

1- النقد الثقافي/الماهيمية والمنشأ:

1.1- الدراسات الثقافية:

يعتبر انتشار الدراسات الثقافية من العوامل المهمة في ظهور حقل النقد الثقافي عند الغرب، حيث ارتبط بناقدين بارزين هما "ريموند وليامز" في كتابه "الثقافة والمجتمع"، و"كليفورد غيرنس" في مؤلفه "تأويل الثقافات". والدراسات الثقافية هي اتجاه في القراءة يستفيد ويأخذ من مختلف المناهج النقدية الأدبية والتيارات الفكرية حيث تتكئ على ما يُعرف بتداخل النظريات، وذلك من أجل فهم أوسع وأعمق للجوانب المختلفة التي تحتويها النصوص الأدبية والثقافية، وبالتالي تحرير هذه النصوص من سلطة النقد البلاغي/الجمالي والإيديولوجي/المضموني.

إن الدرس النقدي المعاصر ينظر إلى النص الأدبي كجزء من الثقافة بما تحمله من أنساق ورموز، ويمكن اعتبارها المادة الخام لأي منتج أدبي خاصة وأن هذه المادة هي نفسها متنوعة وغامضة يتفاعل فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالتاريخي والقيم الدينية ومختلف أنماط التفكير والسلوك، ومن ثم فإن هذا التنوع وهذه التعددية يفرضان تعددا على صعيد المقاربة النقدية،

ذلك أن المعايير الأدبية الجاهزة أدّت إلى وجوب إعادة النظر فيها ومضمون الثقافة بشكل خاص لاسيما عندما اتضحت هيمنة طروحات وتصورات جديدة كالتّي قدّمها "غراميش" "وفوكو" حول مضمون الثقافة وعلاقتها بالفرد والجماعة، فالثقافة لم تعد تعبيراً عن الذات الفردية، بل هي تتداخل مع عدة قوى اقتصادية واجتماعية وسياسية، وبالتالي فهي تعيش صراعا داخليا قويا مع هذه القوى.

لقد أجمعت العديد من الدراسات أن الثقافة تميل إلى الهيمنة والاستلاب والاستعلاء ظاهريا ولكنها ضمّنيا تحتفظ بالكثير من الممارسات كشكل من المقاومة والرفض لهذه الهيمنة والتسلّط، لذلك، فالدراسات الثقافية يهتمّها أن تبحث في هذا الإطار، أي تتقصّد دراسته، وكشف مظاهر هذا الرفض والسلوك المقاوم¹ حيث ذهب "أندري يولسر" إلى القول: إن الثقافة، ومع كل التعريفات التي صيغت حول مفهوم الثقافة، فإنه يصعب تحديدها بدقّة لأنّها مرتبطة بالإنسان كحيوان عاقل من جهة، وبتجربته الحيوانية منذ ولادته عبر تفاعله مع غيره في الوسط الاجتماعي من جهة أخرى، فمفهوم الثقافة صار يشمل كل الوسائل والسبل التي تجعل الأفراد يحافظون على نشاطهم اليومي، وتوزيع ما ينتجه هذا النشاط فيما بينهم على صعيد العائلات والمجموعات والقبائل والتجمعات السكانية المختلفة بحثّا لأية فوضى قد تؤثر سلبا على هذا النظام المعيش المنظم لحياتهم ولو نسبيا، إذ أن كل فرد منهم بوعي منه أو بدون وعي يمارس رقابة صارمة بواسطة هذا النظام تجاه غيره والعكس صحيح، خاصة على المستوى الأخلاقي والعقائدي، كما تعي الثقافة كذلك الإشباع الذي بأداة تواصلية تحقق التعايش بين الأفراد.²

ومع كل هذا التظاهر الذي يوحي بنظام حياتي مقنع، فإن الفرد يتعايش في الوقت ذاته مع ما يسمى بقمريّة الثقافة، إذ هو يعمل على احترام هذا النظام الحياتي فيلتزم بكل واجباته تجاه الأسرة والمجتمع على السواء، فإنّه وفي العديد من المرات هو يرفضه بداخله لأنّه في حقيقة الأمر لم يشارك في وضعها، فهي موجودة قبله، وموجودة خارجا عنه، فالرموز المختلفة التي نستعملها يوميا للتعبير عن رغباتنا وأفكارنا، والعملات التي نسدد بها ديوننا في الأنشطة الاستهلاكية والتجارية، وكل ما نسلكه في الوسط المهني، كل ذلك موجود بشكل مستقلّ عن أهدافنا والاستعمالات التي وُجدنا من أجلها.

2.1- خصائص الدراسات الثقافية:

- تعمل الدراسات الثقافية على تجاوز الحدود الفاصلة بين التخصصات كالنقد الأدبي والتاريخ، بل تعمل على مزج كل ذلك واستغلاله لفهم حقيقي للظواهر التي تستهويها، لذلك تلجأ إلى بعض إجراءات المناهج النقدية المعروفة كعلم النص والسيمولوجيا، والتفكيك، والتداولية، والنقد الحوارية وغيرها.
- تتميز الدراسات الثقافية بالتزامها السياسي (engagement politique) فالناقد الثقافي يعرف أنه في صراع مع بنيات القوى الاجتماعية، من هنا فهو يسائل اللاتكافؤ في البنى الاجتماعية، ساعيا إلى تفكيك العلاقة بين الثقافة المهيمنة والثقافة المهيمن عليها. يحاول الناقد الثقافي إذن معرفة ما تنطوي عليه القيم السياسية والاجتماعية والإنسانية التي تستخلص من خلال قراءة عمل أدبي، فوجود الناقد قريبا من الأساس المادي للثقافة هو الذي يفرض عليه أخلاقيا الإدلاء بالأحكام بصد أنساقها السياسية والاجتماعية وفضح أسرارها وتعريتها.
- ترفض الدراسات الثقافية التمييز بين النصوص الرفيعة والأخرى التي نعتت بالدونية، وكذلك لا تفرّق بين ثقافة النخبة وثقافة العامة، لأنها ترى أن كل الأعمال الثقافية هي ممارسة خطابية، ومن ثم لا يمكن معرفتها إلا في علاقتها مع ممارسات ثقافية أخرى، كما رفضت هذه الدراسات أيضا ما يسمّى بالأدب المعتمد أو المكرّس أو أدب المركز، فيمكن مثلا أن تكون حكاية شعبية ما أفضل جماليا من مسرحية "شكسبير" أو إحدى روايات "همنجواي" أو "كافكا"، وهذا ما يبرّر لماذا يرفض نقاد الدراسات الثقافية الأحكام التي تطلق على الثقافة الشعبية المقررة كمادة في الجامعات ومراكز البحث الرسمي، فهي أحكام غير مقنعة، لأنها غير بريئة لكونها نتاج لأنساق ثقافية سائدة تغذي أصلا هذا التهميش والإقصاء الذي يتقصد هذه الثقافة بالذات.
- إن الدراسات الثقافية لا تعمل فقط على تحليل المنتج الثقافي كما هو، وإنما تبحث عن أدوات إنتاجه والعوامل المتحكّمة في ذلك الإنتاج، وهنا تتقاطع مع النقد الماركسي الذي تساءل عن منابع الخلق الأدبي،

وناقشوا الجمهور الذي يتوجّه إليه وتساءلوا عن وظيفة الكتاب وأشكال ترويجه، كما تقرر هذا الخط مع نقاد الدراسات الثقافية في الثمانينات الذين تأثروا بما بعد البنيوية الفرنسية عندما أكدوا على عدم وجود بنية اقتصادية مادية تحتية تسبق الخطاب والثقافة، ومن هنا يصير الخطاب الثقافي حقلا مستقلا وهو الذي يشكل ركيزة الوجود الاجتماعي والفردى؛ لذلك تهتمّ الدراسات الثقافية بمساءلة التأثيرات والقيم والتقاليد التي ترعاها بنية ثقافية معيّنة بعيدة عن الانعكاسية والمحاكاة، فالبنية الثقافية لا تصوّر الوجود الاجتماعي بطريقة آلية، وإنما تصنعه وتكوّنه كمجموعة من التمثيلات (representations) التي تستمد تأثيرها من المجالات السياسية والاجتماعية والتعليمية.

- إنّ التحليل الثقافي يختلف عن النقد الأدبي، إذ لا يهتمّ بالعناصر الداخلية للنصّ الأدبي وإلى إبراز أدبية النصّ وإنما يتجاوز ذلك، ليظهر الدور المزدوج الذي يلعبه الأدب، سواء في تعميق مصطلح الهيمنة وتدعيم وسائله أو في مقاومته وفضح خطابه المقنع، فالناقد الثقافي لا يبحث في أدبية النصّ وجماليته، وإنما ينقّب عما يتخطى وراءها من أنساق ثقافية متعددة ويمكن أن تمثّل عربيا بكتاب النقد الثقافي للناقد السعودي "عبد الله الغدامي"، والناقد المصري "حسن البنا" في مؤلفه "الشعرية والثقافة"، ودراسة الناقد العراقي "عبد الله إبراهيم": "السردية العربية الحديثة"، وكذلك الناقد البحريني "نادر كاظم" في كتابه "تمثيلات الآخر"³.

وعليه فإن النقد الثقافي عند الغرب هو تحوّل التفكير نحو الخطاب باعتباره فعالية إنتاجية أسهمت في ميلاده وخاصة في بداية الثمانينات، عندما تعرّضت الدراسة الأدبية لتحول مفاجئ وعالي على الصعيد النظري وحققت كذلك تحولا ممائلا تجاه التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسة والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياسات الاجتماعية والقاعدة المادية، فصار التحوّل من اللغة والنص إلى الخطاب رهان النقد الثقافي، بتياراته المتعددة التي حاولت مقاربة المسكوت عنه في الثقافة ممثلا في الجنس والدين والسياسة والتاريخ.

وبعد ذلك انشغل نقاد النقد الثقافي بهاجس إكساب النصّ حضورا ماديا وسياسيا وثقافيا في العالم باعتماد مفاهيم عديدة مثل "دنيوية النصوص"

عند "إدوارد سعيد"، وبروتوكول التورط عند الناقد "فنسنت لينتش" وغيرها من المفاهيم التي عزلت النص عند الحقل الثقافي وإدماجه في دائرة الصراعات والأنساق والمؤسسات ليأخذ موقعه في هذا العالم، ولن يتأتى له ذلك إلا بتقليص الاهتمام المفرط بالأدبية، مقابل الحفر في ما وراء الأدبية، فتتوسع دائرة النص الأدبي لتشمل كل ما هو خطابي من أدبي وغير أدبي وكذلك ما هو غير خطابي المرتبط بالأحداث والمؤسسات والممارسات الاجتماعية، فيصبح النص من منظور الدراسات الثقافية حاملا لقيم جمالية وثقافية باعتباره ممارسة دلالية وخطابية، أي حادثة ثقافية وليس متجليا أدبيا فحسب، لذلك صار النص الأدبي يتداخل ويتفاعل بل ويتطفل على أسئلة السياسة والسلطة والدين والتاريخ والجنس والمهملش، وكل ماله تأثير عميق في حياة الأفراد والجماعات باسم جمالية تقليدية سلوكية ومركزية ضاغطة تغيب البعد الثقافي.

2- الأدب والمرأة:

يذهب نقاد الدراسات الثقافية إلى أن هذا الحقل يهتم بدراسة وقراءة كل ما تجاهلته النظريات النقدية الأدبية والاتجاهات الحداثية العقلانية والمركزية والمشعبة بقناعات إيديولوجية ومرجعيات سلطوية معينة، وقد قوبل إبداع المرأة في العالمين الغربي والعربي بالتغيب والنسيان المقصود، فهمشت كتابات المرأة لفترة زمنية طويلة، لم تر الحياة ولم يعرفها القراء إلا بعد نضال وشجاعة وتحديات متواصلة عبر كل المجتمعات وإلى اليوم، لذلك يصعب على أي دارس أن يدقق في ما تبذره المرأة، يقال عنه أدب نسوي أو أدب نسائي؟ وهذه الإشكالية معقدة جدا ترتبط دائما بموقع المرأة في المجتمع الذي يوظف كل الوسائل لتصميمتها وبالتالي إخفائها حضورا وصورة ورغبة، لأنها منبع مباشر للفتنة عبر مختلف المراحل التاريخية خاصة أن المرأة وبالخصوص المرأة العربية لم تكن علاقتها بالكتابة الإبداعية ذات طبيعة واحدة وثابتة عبر التاريخ بل تميّزت بالتغير والتنوع والتطور بحسب الشروط السوسيو-تاريخية للمجتمع العربي انطلاقا من الجنس الشعري وفي بيئات معينة، لنمثل بالخنساء وموقعها في الشعر العربي القديم وخاصة عند أبي نواس وصولا إلى البيئة الأندلسية التي احتضنت صوت المرأة الإبداعي، وقد هيمنت أغراض محدّدة على إبداعها الشعري مثل غرضي الرثاء والغزل وكأن البكاء والحزن والاستعطاف صفات مرتبطة فقط بالمرأة.

ولأن التاريخ لا يؤكد بدقة أولى الكتابات المتصلة بالمرأة بسبب تدخل عنصري التدوين والتأريخ اللذين كانا يتحكم فيهما الرجل، وحتى في العصر الحديث، لجأت النساء إلى النضال السياسي والاجتماعي وإلى الإبداع الشعري للمطالبة بحقوقهن كما تبين ذلك مجلة المؤيد العربية، ولكن عوامل كثيرة أسهمت في تهميش هذه الإبداعات وعدم توثيقها حيث أن معظم المبدعات بدأن الكتابة عبر صفحات الصحف والمجلات فأتلقت أسماء عديدة، وكانت مصر بحكم مجموعة من المكونات التاريخية والفكرية والثقافية مرجعية واضحة بالنسبة لبعض البلدان العربية الأخرى، وعليه فإن علاقة المرأة بالكتابة في مصر وبلدان المغرب الكبير والخليج ارتبطت بشكل كبير بالتطور الاقتصادي والتنموي والانفتاح على العالم الخارجي في حين أن هذه الكتابة ارتبطت بالقضية الفلسطينية في فلسطين والأردن.

ويظهر أن انتشار الكتابة بأقلام نسوية كان في أواخر القرن التاسع عشر، عندما انفتحت المرأة العربية على الثقافة الغربية وخاصة ما تعلق بقضية تحرير المرأة الغربية الذي عمل على نشر مجموعة من المبادئ التي لقيت صدى واسعا في الوسط النسوي كوجوب تعلم المرأة وخروجها إلى العمل، فكان طبيعيا أن مثل هذا الخطاب لم يستوعبه الرجل العربي بسهولة.⁴

3- الأدب النسائي/إشكالية المصطلح:

تذهب الناقدة "منى العيد" إلى تبين مصطلح الأدب النسائي ولا تهتم كثيرا بمصطلح الأدب النسوي، مع أن المصطلحين يندرجان ضمن إبداع المرأة. فمن مسوغات تبين الأدب النسائي عند هذه الناقدة إعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية في مجال الإبداع الأدبي، ولا يقصد به المفهوم الثنائي أنثوي/ذكوري وكأن نتاج المرأة يتضاد مع نتاج الرجل. فالأدب النسائي يعود إلى المراحل التاريخية الأولى للتراث العربي حتى ما قبل الفتوحات الإسلامية وخاصة في مجال الإبداع الشعري.

كما أن تحرير المرأة مرتبط بتحرير الوعي الجمعي من ذاك الموروث السليبي الذي يكرّس ضعفها ودونيتها لقرون طويلة، فكانت النهضة الثقافية العربية وسيلة لإدراك المرأة لضرورة تحررها، والتقى خطاب الرجل وخطاب المرأة في وجوب تغيير الوعي الجمعي السائد ورؤية الإنسان لذاته وللعالم كما فعل الرجل، فتوسع من مساحة الكتابة والظهور أكثر، وبالتالي تدافع عن هويتها

الأنثوية التي تتمتع بميزات خاصة، ومن هنا تواجه هذا الآخر، القامع والمسيطر وصاحب السلطة.

فالضدية كما تذهب "بمنى العيد" هنا قائمة على الحرمان والقمع والتسلط وليس على حد الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية والأصل الجنسي، وبالإضافة إلى هذا الخطاب المضاد الذي يجعل المرأة من باب التمايز القمعي في موقع الدونية، نجد كذلك أن هذا التقاطع واللقاء على صعيد الكتابة بين المرأة والرجل يحس قوانين الإبداع الأدبي وقواعده النوعية الموروثة من التراث العربي والمتأثرة بأدب الغرب وثقافته وخصوصا في مجال الرواية، فالأمر هنا أيضا يتعلق بتاريخية الأدب وأدبيته وليس بذكورة وأنوثة منتجه.⁵ وخاصة مع تطور الكتابة الروائية الغربية وأثرها على الرواية العربية عند المبدعين والمبدعات في إطار التجريب الروائي.

أما عن مصطلح الأدب النسوي (la littérature féminine) فيقوم على المفارقة اللغوية مع تشكله كخطاب مضاد، فهو خطاب مضاد بعلاماته اللغوية المؤنثة، وهذا ما يرشح لأن يأخذ التضاد هنا، طابعا لغويا عن مبدأ التأنيث والتذكير وليس دلاليا.

ولكن يظهر أن هذا الطرح لا يقنع الكثير من الدارسين، لأن الخطاب المضاد هو خطاب صراعي تحقق تاريخيا ليس بين الذكر والأنثى ولا بين الضمائر المؤنثة لغويا، بل بين تياري التقليد والتجديد، بين الثبات وتكريس القيم التي تخدم سيادة السائد وبين التغيير لرعاية هذا السائد بتفكيك سلطته، ذلك أنه حتى وإن كان الرجل يصنع خطابا مضادا، فإنه لا يصنعه على حد ذكورته، بل انطلاقا من المنظومة القيمية الثقافية والذكورية المكرسة في المجتمع.

وفي الأخير فإن "النسائي" في كتابة المرأة العربية لا يعني الخطاب المكتوب ضد الرجل الإنسان من خلال العلاقة بين الذكورة والأنوثة، بل هي تكتب ضد قناعات السلطة الذكورية، لتدافع عن "الأنا" الأنثوية لتحقيق هويتها المجتمعية والإنسانية، فهي لا تواجه الرجل الإنسان، بل ذلك المستبد والقامع والمسلط عبر مختلف المراحل التاريخية عندما ينتقل موقعه في مجال معين.⁶

كما أن الكتابة النسائية تحيل الدارس إلى مقارنة حقيقة ما تكتبه المرأة عن عالم يسيطر فيه الرجل، وعن علاقتها بهذا العالم المشترك. والكتابة النسائية كمصطلح إجرائي تميز به بين الكتابة التي تكتبها المرأة والكتابة التي

يكتبها الرجل، فالأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الأنوثة والذكورة، فهي كتابة تعيد رسم خريطة المفاهيم لتخترق بها دائرة المكبوت والمسكوت عنه.⁷

4- النقد النسائي والنقد النسوي/ إشكالية المفهوم:

لقد انطلقت أسئلة النقد النسائي من إشكالية الهيمنة الذكورية/الرجولية المتسلطة على الحرية الثقافية للمرأة وهويتها، متجاوزا المطالبة بالتموقع الاجتماعي والاقتصادي وحتى السياسي التي يدافع عنها النقد النسوي؛ لأن النقد النسائي مطالبه رمزية ثقافية لمواجهة ثقافة وقيم ذكورية مهيمنة، ويرتبط هذا التوجه كذلك بالنقد الأدبي كممارسة حيث صار مجالا للهيمنة الذكورية يعبر عن قيم الرجل وعقليته ويجعلها تتصدر رؤيته إلى الإبداع الأدبي، الأمر الذي فرض إعادة النظر في نقد النصوص الأدبية، بوجوب تقديم تغيير نسائي لهذه النصوص والكشف عن المفاهيم الخاطئة المتعلقة بالمرأة في النقد الأدبي، فالهم ليس جنس الناقد، بل المنهج الموظف في مقارنة إبداع المرأة.⁸

أما النقد النسوي فهو ذلك الاتجاه ضد تسلط الرجل على المرأة بسبب اختلافها البيولوجي عنه فهو الأقوى والأحسن، لذلك يناضل النقد النسوي ضد مختلف أشكال السيطرة والتهميش والإلغاء التي يمارسها على المرأة، فهو كذلك الاتجاه الذي يدخلها في غمار الممارسة النقدية، باعتبار أن معظم الكتابات الرجالية تدور حول المرأة، فتتفحصها وتراجعها بدقة. ولقد انتشر هذا النقد بشكل واضح في أواخر الستينيات خاصة في العالم العربي ومن منطلقاته المتداولة، نجد انتشار الثقافة الأبوية، أو ثقافة الذكر كمركز يمارس كل أشكال التعسف على وجود المرأة ويقرّ بدونيتها في كل المجالات الحياتية الخاصة والعامة، لأنها ضعيفة وعاطفية تابعة للعادات والتقاليد الموروثة مما أدى إلى تغييب المرأة قارئة أو كاتبة وحتى ناقدة.

وهكذا أسهمت كل هذه العوامل في تكثيف وتنشيط الحركات النسائية فظهرت مؤلفات كثيرة تعيد النظرة الإيجابية على تجليات العالم الداخلي للمرأة بجوانبه العاطفية والشخصية على صعيد القراءة النقدية التي تبدها المرأة، وأخيرا يهدف النقد النسوي إلى الكشف عن المميزات الخاصة للغة المرأة

وأسلوبها لإرساء أسس التجربة الأنثوية المختلفة عن الذكر في التفكير والشعور والتقييم ثم إدراك الذات والعالم الخارجي.⁹ وعليه فإن النقد النسوي بعامة يتعرّض بالدراسة والتحليل والنقد للأدب النسوي المرتبط بحركات النساء المطالبة بالحرية والمساواة في كل الميادين الحياتية، فيدافع عن قضية المرأة وحقوقها، في ضوء معطيات الوعي الحديث بقضية المرأة، وتحميدها عبر إبراز الفوارق الجنسية بين الرجل والمرأة، لأن لكل جنس هويته الخاصة به.

5- النص الأدبي ومغالطة ثنائية الذكر والأنثى:

لقد ناقش الناقد والمبدع المغربي المعاصر "أحمد المدني" مصطلح الأدب النسوي انطلاقاً من ثنائية الذكر والأنثى أي بواسطة طرح السؤال عن مدى صواب هذه التسمية: الأدب النسوي، فالناقد يذهب إلى أن انتشار المصطلح جاء بفضل الوسائط الإعلامية المختلفة متأثرة بالثقافة الغربية عبر الحركات النسائية العالمية المطالبة بحقوق المرأة خاصة بعد خمسينيات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا، فهي حركة حقوقية مطالبتها تحصر الحقوق المشروعة للمرأة في كل المجالات الفردية والمادية والمعنوية، فالمصطلح يحمل الكثير من اللبس والغموض والشمولية والعمومية، وانتشاره وتداوله سبب إعلام تجاري جامد يتجاوز مبادئ وحقوق النقد الأدبي الحقيقي، فالنص الأدبي كمنتوج لا يهم من أنتجه ذكر أم أنثى، لأن الاختلاف هنا بين المنتوجين طبيعي بسبب اختلاف الحساسيات الذاتية والخوافر الشخصية والرؤية إلى العالم عند الجنسين، لذلك على الناقد الحقيقي أن يحتاط في تعامله مع أي نص أدبي لأن أي نص لا يصح أن يكون ذكراً ولا أنثى، هو نص فقط. لأن رهان الكتابة ليس غواية جنسية ولا جنسانية بين مذكر ومؤنث¹⁰ وإلا يقع النص في مأزق الإعلام المبتذل والتسويق التجاري المحض على حساب أدبية النص وأبعاده الجمالية المختلفة كجزء من سياق ثقافي واجتماعي وسياسي في مرحلة تاريخية معينة.

6- علاقة الإبداع النسوي بمسألة التحرر:

تشير العديد من الدراسات أن علاقة المرأة العربية بالكتابة قد ارتبطت بمقاومتها للعادات والتقاليد والفكر الماضوي المختلف وقصر الرؤية تجاه المرأة، وخصوصاً مع كتابات "عائشة التيمورية" في أواخر القرن التاسع عشر، هذه الكاتبة التي طرحت المسألة النسائية، وكان زمنها قد بدأ يشهد "سؤال الأنثى"،

فتحولت وظائفها ومواقعها في المجتمع، لتنتقل المرأة من البيت/الداخل إلى فضاءات العمل والإبداع/الخارج.

وهكذا وإلى غاية الأربعينات من القرن العشرين تطور سؤال المرأة المبدعة ولاسيما مع نماذج نسوية معروفة "كمي زيادة" التي حاولت أن تغير الرؤية السائدة في الثقافة العربية آنذاك، مع أنها كشفت أن ثمة عقليات متصلبة ومحافضة ترفض أي موقع للمرأة يخرج عن دائرة المتعة والطاعة، وفي هذه الفترة لم يطرح مشكل الإبداع النسائي لأن السؤال انصب على الكاتبة كامرأة حررت المجلس الثقافي، وفرضت واقعا جديدا ولم تطرح بعد مسألة استقلالية المرأة الكاتبة كذات منتجة للمعرفة والمعرفة بالأنثى، الضمير الأنثوي الحر في القول والكتابة والحياة، وقد مثّلت هذا الخط الكاتبة "ليلي بعلبكي" التي نقلت المرأة من موضوع إلى ذات، فراحت تبحث عن هوية مستقلة، وكان ذلك بعد أن اجتاحت المرأة عالم التعلم والثقافة ودخلت الجامعة وشاركت في الحركات الجماعية والتظاهرات المختلفة في المشرق ثم في المغرب مع كتابات "آسيا جبار"، وهنا بدأ الاهتمام بالرواية ترغب وتثور وتنتج ومثالنا على ذلك كتابات المؤلفة "نوال السعداوي"¹¹.

7- المرأة والكتابة/مظاهر الاشتغال:

لقد ولد اشتغال المرأة بالكتابة مجموعة من المظاهر التي تستوقف الباحثين والنقاد كلما تصدوا لقراءة أعمال المبدعات، ولعل من هذه المظاهر، نجد الاختفاء وراء اسم مستعار، وهي ظاهرة عرضها الغرب مع كاتبات نساء ومع كتاب رجال كذلك لعوامل اجتماعية ونفسية أكثر منها عوامل سياسية أو فكرية كما عرفنا ذلك مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" مثلا، ويكون هذا التخفي في مرحلة تاريخية معينة، وخاصة في دول الخليج والجزائر والمغرب وتونس، فربما يعود ذلك إلى نقص الشجاعة الكافية لكشف الاسم الحقيقي، لذلك كانت أكثر الكتابات مرتبطة باليوميات والمذكرات والرسائل، وهي أنواع مرتبطة بالذات الكاتبة بعيدة عن الجمهور، ويمكن أن نضيف ظواهر أخرى قد نفصل فيها في الجزء الثاني من هذا البحث عبر المقاربة النصية، كضبابية الحكي، والتعامل مع أجناس أدبية دون أخرى، كالخواطر والشعر والقصة القصيرة والمقالة الصحفية ثم الرواية، خاصة وأن هذا الجنس كشكل أدبي يشخص وعي المبدع في طريقة تعامله مع مختلف أشكال الوعي السائدة والمحتملة، وطبيعة تفاعله مع النصوص ومحاورته إيها، وتعدد الأصوات

واللغات أي حضور مساءلة وعي المرأة عندما يستقبل ويتفاعل مع أنماط أخرى من الوعي، بالإضافة إلى موضوع إثبات وجود المرأة وكشف الموضوعات المسكوت عنها.¹²

مستخلصات البحث: ومن جملة مستخلصات البحث ما يلي:

- إن الأدب النسوي هو الكتابة عن وجهة نظر نسوية، فهي كتابة ملتزمة بالقضية النسائية سواء أكان الكاتب امرأة أم رجلاً، فالأدب النسائي يحتوي الأدب النسوي، ولكن العكس غير صحيح.
- يهدف النقد النسوي إلى الكشف عن المميزات الخاصة بلغة المرأة وأسلوبها لإرساء أسس التجربة الأنثوية المختلفة عن الذكر في التفكير والشعور والتقييم ثم إدراك الذات والعالم الخارجي.
- إن الكتابة النسائية كمصطلح إجرائي يميز به بين الكتابة التي تكتبها المرأة والكتابة التي يكتبها الرجل، فالأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الأنوثة والذكورة.
- إن النقد النسوي هو ذلك الاتجاه الذي يكون ضد تسلط الرجل على المرأة بسبب اختلافها البيولوجي عنه فهو الأقوى والأحسن، لذلك يناضل النقد النسوي بمختلف أشكال السيطرة والتهميش والإلغاء التي يمارسها على المرأة.
- يتعرض النقد النسوي بصفة عامة بالدراسة والتحليل والنقد للأدب النسوي المرتبط بحركات النساء المطالبة بالحرية والمساواة في كل الميادين الحياتية، فيدافع عن قضية المرأة وحقوقها، في ضوء معطيات الوعي الحديث بقضية المرأة، وتجسيدها عبر إبراز الفوارق الجنسية بين الرجل والمرأة، لأن لكل جنس هويته الخاصة به.

الإحالات:

¹ انظر: إدريس الخضراوي، الأدب موضوعاً للدراسات الثقافية، جذور للنشر، ط 1، الرباط، 2007، ص ص 36-38

² André Jolles: Formes simples, traduction : Antoine Marie Buguet, Seuil, Paris, 1972, pp 103-134

³ انظر: إدريس الخضراوي، الأدب موضوعاً للدراسات الثقافية، ص ص 36-40.

- ⁴ انظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص ص 41-47.
- ⁵ انظر: عني العيد، الرواية العربية، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 2011، ص ص 137-143.
- ⁶ انظر: المرجع السابق، ص ص 144-146.
- ⁷ انظر: عبد النور إدريس، النقد النسائي والنوع الاجتماعي، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، ط 1، 2011، ص ص 20، 29.
- ⁸ انظر: نفسه، ص ص 176-177.
- ⁹ فيصل الاحمر/نبيل دادوة، المرجع السابق، ص ص 293-295.
- ¹⁰ انظر: أحمد المدني، وهج الاسئلة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2010، ص ص 44-46.
- ¹¹ انظر المرجع نفسه، ص ص 47-54.
- ¹² انظر: نفسه، ص ص 55-64.

تجلي الصمت في « هواجس غير منتهية » لعبد الله أبي هيف

أ. عمار بشيري / المركز الجامعي بميلة

Résumé :

Les critiques qui ont abordé le roman et les œuvres narratifs, ils se sont intéressés davantage au dialogue à travers ses subdivisions, ses types et ses aspects esthétiques. Ainsi, le silence, à son tour, attire l'attention, y compris d'être submergé par les mêmes éléments, et plus par son mystère et son vide, qui, tous, conduisent à l'interprétation pour détecter ses significations et ses allusions.

Les «Préoccupations non finis» d'Abu HIF nous aident peut-être à détecter tous cela, puisque le silence occupe une superficie pas trop mauvaise de plusieurs sections de textes narratifs.

ملخص:

عني الحوار باهتمام النقاد الذين اشتغلوا على الرواية والأعمال السردية عموما، فتناولوا تقسيماته وأنواعه وجمالياته؛ وما هو الصمت بدوره يلفت الانتباه بما احتواه من العناصر نفسها، وزاد على ذلك ما يتمظهر به من الغموض والفراغ اللذين يقودان إلى التأويل الفني للكشف عن دلالاته وإشاراته.

ولعل " هواجس غير منتهية" لأبي هيف تساعدنا على الكشف عن ذلك بوصفها مجموعة يحتل الصمت مساحة لا بأس بها من مقاطع متعددة من نصوصه القصصية.

OOO

مقدمة:

يحتل موضوع الصمت أهمية معتبرة لعلاقته المتينة باللغة مكتوبة كانت أم منطوقة، فهو يسبق الكلام ويعقبه بل يتوسطه ففيه إشكال لوقوعه خارج الحيز اللغوي.

ولما كانت القصة منجزا لغويا فإن الصمت يظهر فيها بأشكال متنوعة، وتميل بعض القصص إلى الصمت رغبة من ورائه إلى تحقيق غايات

فنية، ومن الأكيد أن البحث في قضية الصمت ومنه معرفة خصائصه ووظائفه يجعل عالم السرد (القصة) أكثر إدراكا.

ويرى بعض الباحثين جدية الدراسات المتعلقة بقضية الصمت لاسيما في السرديات الغربية والرواية على وجه الخصوص، كدراسة "هافال" (Pierre Van den Heuvel)⁽¹⁾، وكذا ما جاء في مؤلفات "كامو" (Albert Camus) رواية "الغريب" "L'etranger" على سبيل المثال.

وقد اخترت "هواجس غير منتهية". وهي المجموعة القصصية الثالثة للناقد والقاص عبد الله أبو هيف^(*)، والتي احتوت على تسع عشرة قصة في مائة وست وثلاثين صفحة من القطع المتوسط، والملاحظ أن الصمت احتل مساحة لا بأس بها من مقاطع متعددة من نصوصه القصصية؛ أما اختياري الخطاب السردى (القصة) لأهميته وجودته وغناه فهو عبارة عن معدن قابل للدراسة من جوانب متعددة⁽²⁾ بقطع النظر عن حقيقة جانبه الأدبي.

وقبل تناول تجلي الصمت في نصوص "هواجس غير منتهية" جدير بنا أن نعرف بالصمت وأحواله لغة واصطلاحا قديما وحديثا، وكذا عند المقرئين والبلاغيين واللسانيين وعلماء الخطاب والسينمائيين....

حد الصّمت:

في اللغة:

تعددت معاني الصمت في اللغة العربية، فقد ورد في لسان العرب: صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتًا وَصُمْتُ وَصُمْتُ وَصُمُوتًا وَصُمَاتًا، وَأَصْمَتَ: أَطَالَ السَّكُوتَ. والتصميتُ: التَّسْكِيْتُ والسَّكُوتُ⁽³⁾.

وفي الاصطلاح:

الصمت فَقْدُ الخاطر بوجد حاضر، وقيل سقوط النطق بظهور الحق، وقيل: انقطاع اللسان عند ظهور العيان⁽⁴⁾.

وما يمكن استخلاصه من تعريف الصمت في لغة العرب، أنه نقيض الكلام والنطق أو هو عدم إبداء الكلام واختفاء التصويت.

الصمت عند المقرئين:

نجد أن الصمت لدى مقرئي القرآن يعبر عنه بالسكت، وهو قطع الصوت عن الكلمة زمنا يسيرا من غير تنفس، ويتوزع على أربعة مواضع من القرآن الكريم وجوبا⁽⁵⁾.

وربما كان ذلك للإبانة عن المعنى السياقي للآية، كما في قول الله تعالى في سورة الكهف: "عَوَجًا قَيِّمًا" فالصمت يكون على ألف (عَوَجًا) ثم يواصل (قَيِّمًا)، إذ إن عوجا نقيض قَيِّم، فيكون (قَيِّمًا) مفعولا به لفعل محذوف تقديره "يجعل"، وليس صفة. فكلام الله قَيِّم لا عوج فيه، فأدى السكت اليسير وظيفية إبلاغية للمعنى المراد.

الصمت عند علماء اللغة والبلاغة:

توسعت بحوث علماء اللغة والبلاغة العرب القدامى حول موضوع الصمت، وقد اصطلحوا عليه "بالحذف"، إذ أولوه عناية كبيرة لأهميته في البيان والبلاغة، فهو باب البلاغة وقطب الرchy فيها وعليه مدار الإعجاز، لاسيما في كلام الله⁽⁶⁾، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتحدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق⁽⁷⁾.

وتطرق علماء اللغة إلى أسرار الحذف ومقداره وموضعه ودواعيه إذ أوضح "ابن هشام" أن الحذف يشمل الأدوات مثل الواو والفاء ... والمبتدأ والخبر وجملة القسم وجواب القسم وجملة الشرط وجواب الشرط...

وكانت نظرة علماء اللغة والبلاغة من منظور الإبلاغ والإبانة ومدى قدرته على ذلك أي الإبانة من النطق واختلفت نظرتهم إلى الصمت والحكم عليه من موضع إلى آخر، كمدح أحدهم الصمت في موضع وذمه في موضع آخر وذلك حسب ما يقتضيه مقام القول وحالة المتكلم والمتكلم.

ويظهر أن علماء البلاغة العربية يميلون أكثر إلى السكوت والإفصاح إلى بلاغة الإيجاز فمثلا "ابن المقفع" عدّ الصمت من البلاغة مقرا بقدرته على الإبانة والتعبير عن المقاصد، فقد قال: "البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت (...) ومنها ما يكون جوابا"⁽⁸⁾.

والجاحظ يحذ الصمت حيناً والنطق أحيانا حسب مقام الكلام: "واعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالنطق في موضعه وعند إصابة فرصته"⁽⁹⁾.

ومن العرب من هو أميل إلى الصمت منه إلى النطق، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت". رواه البخاري ومسلم كما فضل عجز الإبانة في حال السكوت على عجز الإبلاغ في حال النطق "حي صامت خير من حي ناطق"، فعيب

الساكت خفي وعيب الناطق جلي. وكره الكلام إذا طال فالحاجة إليه تنتفي
"الكلام يشبع منه كما يشبع من الطعام"⁽¹⁰⁾.

"إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب".

فالصمت لا محالة مرتبط بالنطق، فالبحث في الصمت يفضي حتماً البحث في
النطق، وللإشارة فإن المتصوفة ينكرون وجود الصمت فـ"الصمت محال"⁽¹¹⁾ في
رأيهم.

أما الدراسات الحديثة فقد أولت الصمت مكانة بارزة من خلال آراء
متميزة ومتعمقة.

الصمت عند اللسانيين:

وإذا كانت اللسانيات تركز في دراسة اللغة على اللفظة والجمله،
فبعض اتجاهاتها المستفيدة من العلوم الأخرى تعني باللفظة والجمله والخطاب
معا.

وهذا ما تناولته بالدراسة اللسانية "أوروكيوني" (Orecchioni)⁽¹²⁾،
ولا ضرر في ذلك إذ اللفظة وما يطرأ عليها هي جزء من الخطاب، فلا مانع
من الانتفاع بما ذهبت إليه "أوروكيوني" وغيرها ممن ركز على الخطاب في حد
ذاته.

فهذه الباحثة توغلت أكثر في مكنونات الخطاب، فهي تهتم للضمي
(implicite) والكناية (trope)، والاستعارة (Métaphore) والمعاني
المهمته (les sous entendus) في الجمله⁽¹³⁾.

الصمت عند علماء الخطاب السردية:

ولم يعن النظر في السرد بقضية الصمت عناية شاملة، فاقترصت
بمؤثرهم في غالب الأحيان على علاقة الصمت بالزمن من الجهة التي تجعل
الأحداث تسرع، فسرعة الأحداث تبلغ أقصاها في الإضمار (ellipse) الذي
يكون بإسقاط جزء من الحكاية في النص⁽¹⁴⁾، وبما هو أيضا من قبيل الصمت
في النص السردية ما يكون في وجهات النظر أو ما يسميه "جينات" تبثيرا من
حجب المعلومات عن القارئ، كما هو الشأن في التبثير الخارجي
(Focalisation externe) الذي يكتفي فيه الراوي بذكر ما يظهر من أحوال
ويسكت عما وراءها من أشياء، وقد يمتنع الراوي أحيانا عن البوح في نقل كل

التفاصيل كما في التبثير الصفري، عند ذكر المعلومات، كما يسمي "جينات" ذلك حجابا سرديا (paralipse)⁽¹⁵⁾.

إن غياب نظرية متكاملة تدرس موضوع الصمت لا يمنع ذلك من الانتفاع بكل ماله صلة بموضوع الصمت سواء ما كان في مجال اللغة والبلاغة وعلم القراءات واللسانيات والفكر عامة واستثماره في السرد لأنه منجز باللغة، واللغة متينة الصلة بالنطق من جهة، وبعدم البوح من ناحية ثانية.

ولعله الأجدر هنا عرض مفهوم للصمت نتجاوز به التعريف اللغوي، فهو "عدم تحقق لعملية تلفظ يمكنها أو يجب عليها أن تكون في وضعية معينة"⁽¹⁶⁾ فالصمت حسب "هافال" تلفظ غائب أو بالغياب (Un acte énonciatif absent) وهو خلاف النطق والكتابة المتمثلين في الصوت والخط فهو لا ينشئ ملفوظا لسانيا (un énoncé linguistique) وإنما يُدرك وجوده بعلامات في النص تشير إليه مثل الفراغ (vide) والغياب (Absence) والفجوة في الكتابة (interstices de l'écrit) وتخفيض حجم المقول....⁽¹⁷⁾

ومما يجدر ذكره هنا أن بعض النصوص السردية الحديثة تعتمد الحذف وتكثر من الغياب والبياض والهدف من ذلك هو تحقيق وظائف سردية ربما يعجز القول المثبت في النص عن القيام بها على أحسن وجه.

والمستخلص أن الصمت، بالنظر إلى اللغة هو وجود غائب يثبت حضوره بغيابه بيد أن وقوعه خارج اللغة لا يلغي صلته المتينة بها. فيغدو بذلك مكونا أساسيا للنص السردى يؤدي وظيفته كباقي المكونات المنجزة لغويا.

ونجد الراوي أو السارد يعبر عن الصمت بالفراغ أو الفجوات أو البياض أو الإخفاء أو السكوت حيناً، وبذكر الصمت أو مشتقاته أو مدلولاته حيناً آخر كما هو الشأن في قصة "هواجس غير منتهية" لعبد الله أبو هيف التي نريد إبراز رمزية الصمت فيها ودلالاته من تجليه فيها.

ومن ناحية أخرى فإن الصمت بوصفه مفهوما فلسفيا وجماليًا، فقد يفرز لنا بناء لفظيا يشترك مع اللغة والفرد فيشكل أنظمة مشتركة في عملية إنتاج المعنى⁽¹⁸⁾.

فهو قد يؤسس لبنية دالة وتأتي هذه البنية الدالة من خلال تقطيع المفردات الكلامية المتمثلة بالحركة والوقف والسكوت.

فقد يلجأ المتحاور إلى الصمت، ويمكن له أن يفهم وهو صامت، بل قد يكون الصمت أعمق دلالة من ثرثرة تغيب المعنى وتعطل الفهم، فالصمت- إذن - ذو مفهوم دلالي كما هو الشأن في النص المسرحي، وحتى على خشبة المسرح المترجمة للنص المسرحي، يمتزج ذلك العرض، أزمنا للصمت، كإسدال الستار بين الفصول، والاكتفاء بالحركة والإشارة دون التلفظ، وهذا كله جزء صامت معبر يسهم في بناية النص.

الصمت والسينما:

إن الناقد السينمائي -غالبا- ما ينصب اهتمامه على السيناريو وعلى شكليات الشريط الصناعي مثل الصوت والصورة أو على أداء الممثلين أو قضايا الإنتاج... غير أنه لا يلفت إلى لحظات الصمت في الشريط باعتبارها مكونا أساسيا للنص السردي المسموع. فالصمت في الحقيقة لغة عالمية تتنفس ضمن مشاهد الشريط الأساسية مخاطبة المتلقي ليتفاعل معها، وقد يدفعه ذلك إلى بلوغ أعلى درجات الإشباع والشعور بالارتياح. وكلنا يذكر السينما في بداياتها على الرغم من أنها كانت صامتة إلا إنها أدت دورها الإبلاغي للمتلقي.

من هنا فإن الصمت في الشريط يشكل مع الحوار الحيز الزمي للفيلم، فهو بذلك يحسب ضمن مدة الشريط في إطاره الكلي المكتمل، وهو هو يشبه في ذلك الصمت ضمن المقطوعة الموسيقية (كالبرعة والزفرة وغيرهما...) أو علامات الحذف الشعرية التي تسعى إلى خدمة الصورة الشعرية.

فالصمت له لغته الخاصة به، ومساحته المرتسمة على سطح النص الملفوظ، فهو موجود أو غير موجود فله دلالة ورمزيته. توزع الصمت في هواجس غير منتهية:

"هواجس غير منتهية" مجموعة قصصية للناقد عبد الله أبو هيف احتوت على تسع عشرة قصة توزعت على مائة وست وثلاثين صفحة من الحجم المتوسط، باستثناء القصص السبعة التي كانت طوفاً وسفراً إلى بلدان ومدن أخرى أو ما يسمى بـ "أدب الرحلات" فإن القصص الأخرى تناولت موضوعات اجتماعية بحثه أو اجتماعية سياسية، وهذه المجموعة بشكل خاص

تنازعتها هواجس الكاتب، وتغلغل لغت الصمت، وتكررت في منعطفات كثيرة من القصص.

فلا شك أن لهذا الصمت دلالة ليست اعتباطية عند أبو هيف، إذ نجد مفردة الصمت منذ القصة الأولى التي عنونها بـ " الصمت " ماثوثة بكل دلالاته الحسية والرمزية بارزاً وحاضراً في بقية القصص حتى في بعض قصص الرحلات.

ولنذكر نماذج من حالات الصمت التي أوردها أبو هيف قبل تحليل دلالاتها الرمزية: في قصة " الصمت " التي استهل بها الكاتب مجموعته القصصية يبرز عنوان " الصمت " شخاً صامتاً، والعنوان في العمل الأدبي بوصفه علامة لسانية، يحيل إلى مضمون النص ويكشف بنيته الدلالية، فيشكل بذلك نصاً موازياً للنص (المتن) بتعبير " جزار جينيت "، وهو تقليد يطرد في النصوص الأدبية بمختلف أنواعها وتجنيساتها.

يبدأ عبد الله أبو هيف قصته: (الصالة مكتظة بالكتب والأرجل البطيئة والوجوه اللائبة في مكتبة قليلة الإضاءة....)⁽¹⁹⁾.

فالصالة التي كان يقصدها أبو هيف هي المكتبة، وهي دلالة أخرى على المكان المخلق الصامت، لا لغة إلا لغة عناوين الكتب المصفوفة على الرفوف الصامتة.

يترصد عنوان " الصمت " المجموعة القصصية، وهو لفظة مجردة نجدها تسند إلى المحسوس عبر سلسلة الأحداث المسرودة القائمة في ثنايا القصص المتلاحقة التي يقدمها أبو هيف من خلال مجموعته القصصية وهذا يخلق نوعاً من الإشكال يفضي إلى التأسيس لفعل القراءة، يدفع القارئ للبحث في العنوان محاولاً فك شفرته اللغوية ما يخلق في العنوان دلالة عميقة تشتغل لصالح المؤلف الذي وضع من أجله، تدفع بالقارئ إلى استنطاق أسرار خطاب النص. إنما تتعدى دلالاته هذا الأفق إلى داخل النص حيث يتعدى المعنى المعجمي إلى معانٍ أكثر تشعباً وعمقاً على طول المسار السردي، إذ نجده يشكل عنصراً أساساً ارتأى السارد أن يجعل منه نواة تنبني عليها النصوص المتتالية وتتنافى من خلالها دلالاته.

فاستهل بصمت على صمت، صمت في المكان صمت في الأرجل، صمت في الوجوه، وصمت في الإضاءة، فعادة إضاءة المكتبة خافتة.

- (حضوراً طاغياً لتلك الأحلام الصامتة أمام ضغوط العلاقة).

- (إن جسدي معزول وأنا معتادة على صمتي اليوم).
- (كان الصمت موحشا).
- (ولكنها للأسف تؤثر الصمت دائما).
- (تتسرب في بلاهة الصمت).
- (ساد الصمت ثانية).
- في قصة " الخوف " ⁽²⁰⁾
- (ثم تصمت قليلا وتضيف).
- في قصة " حنو بالغ " ⁽²¹⁾
- (توقفت عن حركتها كأن خرسا أصابها).
- (فصار الطفل يتعلم صمت جده وشروء نظراته).
- في قصة " المحطة " ⁽²²⁾
- (فلا تشهد المحطة عندئذ إلا الصمت).
- في قصة " أمكنة كثيرة " ⁽²³⁾
- (وثنايا العمارات المتناغمة في صمت جليل).
- (مشهد العمارات والبيوت الصامتة).
- (استمعت إليه صامتا).
- (عاودت الاستماع إليه صامتا، ولا أرفع عيني عنه وعنهما).
- في قصة " أمكنة أخرى كثيرة " ⁽²⁴⁾
- (نظراته حائرة، ولا تستقر على حال، وهي صامتة).
- (ظل صامتا معتقدا أنه لا يفكر بهذه المسائل إلا عندما تواجهه، وضغط عليه).
- (كانا يتلهفان للحديث إليه، ثم قلت مع الزمن الكلمات، وصاروا ثلاثتهم يقضون الساعة أو الساعتين في الصمت).
- (كانت الكلمات قليلة غالبا ثم يغرق المكان في الصمت).
- «الرؤية 2» في قصة «رأيت فيما يرى النائم لنجيب محفوظ» ⁽²⁵⁾
- (وصمت، ولخت الضيق الذي يلزمه).
- في قصة " عند حافة الأفق " ⁽²⁸⁾
- (أولعها الرفقة التي جعلتنا نلتم على الكلام أو الصمت لا فرق).
- (صمت طويلا، ونظر في الكتاب الموضوع على الطاولة..).
- (ها أنا ذا أخرج من الصمت إلى الصمت في فراغ لا متناه).

- كنت صامتا مثل الكثيرين تتناهى إلى سمعي جملة شاردة من هذا وعبرة مرتفعة من ذاك).
- (لا حديث بيننا، فقد قيل الكثير في القاعات المكيفة، حسنة الإضاءة والصوت، غير أننا أثّرنا ذلك الصمت).
- في قصة " عتمته غافية" ⁽²⁷⁾.
- (لربما كان طلب الصمت يجد ذاته مآثره هذه الاستراحة).
- (لو تعرفون كم هو غال علي هذا الصمت).
- (ينساب صوتها مع الصمت ونحن نغذ السير على أكوام أوراق ما زالت خضراء).
- (فلا يقطع الصمت إلا نجوى خافتة تهتز لها الصدور والأفئدة في رحاب هذه الغابة المتشابكة).
- (تجاذبنا طرفا من كلام ونبت الصمت على وجوهنا حفنة من مشاعر متكسرة على أطراف الكلام).
- (لو تعرفون كم هو غال علي هذا الصمت).
- في قصة " رجال ونساء" ⁽²⁸⁾.
- (لفة الصمت ولسعة البرد الخفية).
- (أطرقت هي في الصمت مثله).
- (صمتت ثم تئمت وكأنها تناجي نفسها).
- (وبعد لحظات صامتة تغوص في الجهامة والنفس المتقطع).
- (ولم يستطع تبين كلماتها صمت وغاصت في النسيج).
- (و لربما أدرك كل من حولهما هذا الأمر الذي وقعا فيه بصمت لا ينفع الإنكار، ولا يفيد التصريح).
- في قصة " من يذكر أم قيس؟" ⁽²⁹⁾.
- (ويصمت طويلا ثم تلمل في جلسته، وغادر مقعده وهو يتمتم).
- (فينساب دمع غزير صامت على وجهها).
- وفي قصته " هذا الوداع البشع" ⁽³⁰⁾.
- (كان فاقد الحركة والنطق والإحساس).
- (ولطالما جررته للحديث دون جدوى، حين يدخلني معه إلى مدار صمته).
- (صار إلى صمت لا ترشح من وجهة علامة أو إشارة).
- وفي قصة " قانون اللحظة الخاطفة" ⁽³¹⁾.

- (لماذا وقفت في طريقي كنت صامتا أتملى ملاحظها الدقيقة).
- (وكانت تفوص في الكلام، وكنت أغوص في الصمت).
- (أنهكنا الحوار، والآن ينهكنا الصمت، فيا له من وداع!).
- وفي قصة " مرآتي الوقت" ⁽³²⁾
- (استطرد بعد صمت).
- (ثم غرقنا في الصمت).
- (كنت صامتا، وكانت صور مضيئة تشرق في غيوم داكنة).

بعملية إحصائية نجد لفظة "الصمت" أو مشتقاتها وردت في اثنين وخمسين موضعا من مساحة المجموعة القصصية " هواجس غير منتهية" باستثناء خمس قصص ذات العناوين التالية: « رحيل إلى البحر لذكريا ثامر»، «أجنحة صغيرة»، «مجرد لحظات»، « الاحتفال» و« مونولوج ومونولوج مضاد».

ناهيك عن ذكر بعض المعاني كمرادفات للصمت وهي كثيرة الورد، فقد تكرر في مفاصل القصص وتسرب وتداخل مع أحداثها (القصص) وهو يأتي بمواقف مختلفة، أحيانا تصمت الشخصيتان الرجل والمرأة، أو يصمت أحدهما، ففي قصة " هذا الوداع البشع" دليل على ما نقوله في هذا المقطع: "لم ينبس ببنت شفة نال منه الصمت الحزين والجريح كل منال، فعزم دون رجعة على خيار العزل الاختياري، وكأنه يدغم في سبات اللحظة، على أنه قفز من سباته مفترقا عن عذابه إلى عذاب أشد" ⁽³³⁾.

في هذا المقطع لم يكتف بالصمت، فالتعابير الدالة عليه هي " لم ينبس ببنت شفة وخيار العزل الاختياري، وسبات اللحظة، قفز من سباته". فهذا يوحى إلى لغة الصمت ودلالاتها في السرد عند أبو هيف.

في الحقيقة التساؤلات تكاد لا تنقطع عن دلالات الصمت وطغيانه في نصوص هذه المجموعة، فعلى سبيل المثال، العجوزان اللذان يجلسان في الحديقة وصل بهما الأمر أن يقضيا وقتها صامتين، حتى عندما مات أحدهما منع الآخر نفسه من الخروج وألتزم الصمت وجاءت العبارة "ولا يتكلم أبدا" ⁽³⁴⁾ ويرى القاص أن في الصمت تفكرا وتأملا، ولهذا كان يؤثره عن الكلام، وهو شيء غالٍ بالنسبة له، " لو تعرفون كم هو غالٍ علي هذا الصمت" هذه العبارة تكررت مع القاص في موضعين غير بعيدين عن بعضهما البعض، فخلاوة هذا الصمت دفعته أن يعنون إحدى قصصه "الصمت"

مفتتحاً به مجموعته القصصية في صمت ذلك الصمت الذي يمتد كخيوط سميك من أول سطر لأول قصة إلى آخر سطر أو يكاد للقصة الأخيرة هذا الصمت الذي ارتسمت ملامحه في لوحات القصص، فكان عنصراً فاعلاً لمكوناتها، وركناً أساساً من أركانها. فاحتل بذلك تبئيراً مميزاً للهيكل العام للقصص، فهو يتنفس من خلال مساماتها.

دلالات الصمت عند أبو هيف:

لماذا كان أبو هيف مصرّاً على الصمت؟ ماذا أراد أن يبلغه للمتلقى من خلال مدارج الصمت المبتوثة في أغلب قصصه؟ قد نجد إجابة لهذه التساؤلات عليها تقنع المتلقي!

قبل ذلك نتدرج شيئاً فشيئاً مع العلامات النصية للهيكل العام للمجموعة القصصية لأبو هيف.

دلالة نصية لصورة الغلاف:

غلاف الكتاب الحاوي لهذه المجموعة القصصية، يغلب عليه اللون الأسود، الذي يدل على الحزن والضيق والقلق اللا متناهي، يتوسط هذا السواد إطار بخط أبيض رقيق، وملامح وجه غامضة يعلوها لون أبيض داكن، يحترفها عنوان المجموعة القصصية " هواجس غير منتهية " بلون أحمر قان، لون النار والدم، فهو يسبب الإحساس بالحرارة، وزيادة الانفعال لهذا يسبب ضغطاً دموياً وتنفساً أعمق، فله تأثير قوي على طباع ومزاج الإنسان، فصورة الغلاف توحى عن مكنونات النصوص القصصية المبتوثة بين دفتي الكتاب.

اشتغال دلالة العنوان:

نتوقف بداية عند العلامة اللغوية لعنوان المجموعة القصصية " هواجس غير منتهية " فهو عنوان لافت للانتباه ذلك أن مفردة (هاجس) تتضمن على المستوى النفسي ما يشير إلى أن ثمة قلقاً مستمراً صامتاً تعاني منه شخصية ما، وهذا يعني أن الهاجس فعالية نفسية تتسم بالديمومة والانطواء المفضي إلى الصمت، وهذا القاص إمعاناً منه في تصوير وطأة الواقع الذي تكابده شخصياته يضيف إلى مفردة هواجس صفة " غير منتهية " لأن الهاجس التي تعانيها شخصياته لا تعرف نهاية، مهما كتب لها من النجاح في خاتمة حياتها، وإن العلامات اللغوية لنصوص المجموعة أيضاً تفرز تلك السمة المميزة لعنوان المجموعة.

إذ يمكن ملاحظة ذلك في العنوانات الآتية الدالة على وطأة الواقع الذي تكابده الشخصيات كل ذلك في صمت تام، من هذه العنوانات " رحيل إلى البحر" لـ زكريا ثامر و" رأيت فيما يرى النائم" لنجيب محفوظ، فهذان العنوانان يضمنان دلالة الصمت المنبعثة من رحيل البحر وعفوة النائم المثقل بجندل الصمت.

فهناك دلالة انسجامية معبرة موحية تبين مدى ارتباطه واتصاله بالمحتوى، ثم إن هناك دلالة ارتدادية في المحتوى أيضا تتصل بالعنوان من خلال ملفوظات دلالية أخرى، ماثوثة في النص على غرار العنوان الرئيس. كما يلاحظ أن البنية الدلالية للعنوان انفجرت متشظية في النصوص القصصية، على الرغم من اختلاف عناوينها الفرعية إلى بنى دلالية تحيلنا بدورها إلى سيميائية النص القصصي لغة الصمت، فكل الملفوظات كائنات لغوية دلالية، أثبتت الحقل الدلالي في هذا الفضاء النصي. رمزية الصمت عند أبو هيف:

إذا غصنا في ثنايا المجموعة القصصية أدركنا أن الصمت محاولة لمشاركة القارئ في عملية النظم من خلال توظيف خياله في استنطاق المسكوت عنه لا سيما في تلك الشخصيات التي وظفها أبو هيف في قصصه، والتي تبدو هامة بصمتها فهي معادلة يكون فيها الصفر ذا قيمة افتراضية، ينطلق من خلالها السارد والقارئ من نقطة واحدة، من غير أفكار مسبقة، بل تنمو الأفكار شيئا فشيئا من خلال عملية القراءة.

كما نجد الصمت في هذه القصص مشحونا بإغراءات استنطاق مخبوءاته، بل لكونه الملجأ الأكثر فاعلية للحفاظ على ما تبقى مما يمكن الحفاظ عليه لمواصلة العيش عبر سلوكيات معينة، فالصمت عند أبو هيف نفي ومنفي، وهو أيضا مقاومة ناعمة، وأحيانا يكون أبلغ من الصراخ، وبما أن الصراخ، وهو لغة هوجاء لم يعد يُثمر في الزمن التعيس.

فضل أبو هيف الصمت، فهذا الأخير -أي الصمت- يعلم حسن الاستماع الذي يفقده كثيرون، وهو يمنح صاحبه طاقة قوية للتفكير بعمق في كل ما يحصل حوله والتركيز بعقلانية على الإجابة.

فالصمت كما يبدو عند أبو هيف فلسفة لا تمثل العدمية، فهو شبيه باللون الأبيض الذي يعتقد فيه تخيلا للعدمية، بيد أن الحقيقة هو أساس الألوان وجمعها، فهو يختزل الألوان، وهكذا الصمت يختزل الكلام المتعدد،

والمخالف، كالثلاج الذي يغطي الأشياء فتبدو بلون واحد، فالثلاج هنا يختزل التعدد لكنه لا يلغيه.

فباستذكار ما تقدم من نماذج لحالات الصمت يمكننا الوصول إلى عدة أبعاد قصدها القاص عند استعماله الصمت كرمز أو دلالة، فالصمت كما سبقت الإشارة إليه في بحثنا يكون أبلغ من الكلام، لأن اللغة المشاعة قاصرة عن الوصول إلى الهدف المنشود. والصمت قد يكون احتجاجاً على موقف أو رفض، والصمت هو تعبير نفسي عن عدم القدرة على الفعل أو الانفعال الذي يدفع الإنسان إلى اللجوء إلى الوحدة والانعزال، فيكون هذا الصمت أكثر سحراً من الكلام، ويكون أكثر نفاداً إلى أعماق النفس، فقد يضيع الكلام الدهشة والقدرة على التأمل، على عكس الصمت الذي يبعث على التأمل، فيخلق مع الشعور إلى مدارج الحلم النبيل، الحلم الذي لا تكسره هشاشة الكلام ورتابة الحديث وثرثرته.

الصمت عند أبو هيف مقدس وهو غير متناهي الشعور، كما الشيء المقدس، الذي تمجده وأنت غير قادر على الإحاطة بحدوده، فليس اعتباطياً أن حمل مجموعة قصصه اسم " هواجس غير منتهية " والهواجس غير مرئية وغير مسموعة، فهي أشبه ما تكون بالصمت، هذا الصمت المحشو بطلاسم ذات رموز غير مفهومة في مجملها.

فقد كانت شخصيات القصص تتستر وراء حجب الصمت، لا تريد كشف وجهها الحقيقي، مفضلة الغرق في غيابات الصمت، منطوية على هواجسها نائمة فيها.

هذا كل الصمت بوضوحه وغموضه، بوقاره وجلاله، بكبريائه بسراليته وكل أشيائه اللانهائية، تركها أبو هيف للقارئ يكتشف من ورائها ما يشاء من دلالات.

الخاتمة:

في خاتمة بحثنا هذا نخلص إلى نتائج متمثلة في:

الصمت أمر مقدس عند القاص أبو هيف.

- طغيان الصمت في أكثر قصصه، حتى احتل موقعا مميزا خاصا به.
- يمثل الصمت بؤرة من بؤر الخطاب التي تكون صورتها الظاهرة في اللفظ الممتلئ لمضمونه الدلالي المتفق على مدلوله ضمنيا، أو بالأحرى فهو يمثل الوجه الثاني للملفوظ المختفي تحته.

- يبقى موضوع الصمت يستهوي كثير الدارسين والباحثين سواء في السرديات أو اللسانيات أو السميائيات، لأجل استنطاق مدلولاته. تحول الصمت إلى علامة تموج بالصخب والحركة والثورة التي تهدف إلى إرباك الذات، باعتباره كلام الذات للذات. وفي الأخير يظل الصمت قضية إشكالية تحمل مجالات دلالية واسعة ولا متناهية، سيكتشف القارئ ما شاء من دلالات.

هوامش:

1. Pierre Van den Heuvel, parole, mot, silence, librairie José Corti, 1985- p. 75
- * : ناقد وقاص سوري له ما يقارب أربعين كتابًا موزعة على موضوعات النقد الأدبي والمسرحي والقصة وأدب الأطفال، من مواليد 1949 بالرقبة بسوريا.
2. محمد البارد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، (فصل) الخطاب الواقعي الجديد ص 193 و ص 225.
3. ابن منظور جمال الدين عمود بن مكرم، لسان العرب، دار بيروت، 1997 ط¹ الأولى، مادة (ص،م،ت) ص 68.
4. المناوي زين الدين محمد عبد الرؤوف، التوقيف على مهمات التعاريف. ت: عبد الحميد حمدان، دار عالم الكتب، القاهرة، 1410، 1990، ص 219.
5. ابن الجزري، أبو الخير محمد، النشر في القراءات العشر (باب السكت على الساكن قبل الهمز وغيره)، ص 426.
6. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط¹ مكتبة القاهرة، مصر 1389 هـ - 1969 م، ص 112.
7. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين بن محمد، مفني اللبيب عن كتب الأعراب، ت وشرح عبد اللطيف محمد الخطيب، الكويت، ط الأولى 1423 هـ - 2002 م، ج⁶، ص 317 و ما بعدها.
8. الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج I ص 166
9. الجاحظ عمرو بن بحر، الرسائل، ت: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط الأولى بيروت 1991، رسالة المعاش والمعاد، ص 113.
10. أبو سعيد عبد الكريم التميمي، أدب الإملاء والاستملاء، دار الكتب العلمية، ط I ، بيروت 1981، ص 67.
11. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، مكتبة الثقافة الدينية، ميدان العتبة، د. م. د. ت، ج II، ص 180.
12. Catherine Kerbrat, Orecchioni, l'implicite (linguistique) Armand colin, Paris, 1986, P 39, P 93, p 164, p 250...
13. Ibid, p 39

14. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الباب الأول: الخطاب السردى؛ مسألة الزمن القصصي، الفصل الثاني: سرعة السرد، ص 135.

15 Gerad Genette, Figures III (Collection poétique), Ed seuil, Paris, 1972, 24 durée : Éclipse, p p 129- 130.

16.Heuvel, parol, mot, silence, op, cit, chapitre II, compléments théoriques, p67.

17 Ibid, p 72.

18. سافرة ناجي، الصمت في الأدب المسرحي المعاصر " اللامعقول أنموذجا"، دار الينابيع، دمشق 2011 ص 41.

19. عبد الله أبو هيف، هواجس غير منتهية، ط¹، مطبعة الأمل، دمشق 2004، ص 7.

20. المرجع نفسه ص 14.

21. المرجع نفسه ص 30.

22. المرجع نفسه ص 41.

23. المرجع نفسه ص 44.

24. المرجع نفسه ص 55.

25. المرجع نفسه ص 62.

26. المرجع نفسه ص 69.

27. المرجع نفسه ص 84.

28. المرجع نفسه ص 91.

29. المرجع نفسه ص 100.

30. المرجع نفسه ص 108.

31. المرجع نفسه ص 116.

32. المرجع نفسه ص 125.

33. المرجع نفسه ص 158.

34. المرجع نفسه ص 58.

استشراف المستقبل في رواية "اعترافات أسكرام" لعزالدين ميهوبي

أ. عبد الله بوقصة / جامعة الشلف
abh-mosta@live.fr

Résumé

La prévision de l'avenir est associée surtout à la science-fiction à travers les récits et les romans exploités en cinéma pour réaliser l'excitation, l'anticipation et le plaisir, mais la prévision de l'avenir peut, par excellence, être objet d'une œuvre romanesque dans de nombreux domaines de la vie.

Ce présent article essaye d'explorer la notion de la prévision de l'avenir dans les écrits de Azzedine Mihoubi à qui, peut être cette notion est considérée comme une expérience distincte.

ملخص:

ارتبط استشراف المستقبل بالخيال العلمي وما أُنجز في إطاره من قصص وروايات استغللتها السينما من أجل الإثارة والتزقّب والمتعة، غير أنه يمكن أن يكون مادة روائية في مجالات حياتية أخرى كثيرة. وتحاول هذه الدراسة أن تقف على هذه الظاهرة عند عز الدين ميهوبي فيما يمكن اعتباره تجربة مميزة في هذا المجال.

OOO

تمهيد:

أضحى استشراف المستقبل اليوم من أهم الدعائم الإستراتيجية للمؤسسات الكبرى، والدول المتقدمة التي ما فتئت تضع خططها المستقبلية بناءً على قراءة لتطور أحوال الناس، والاهتمام بهذا الأمر يزداد يوماً بعد يوم.. حيث إنّ هذه الفعاليات الاستشرافية هي الحدّ الفاصل بين الازدهار والاندثار. والتاريخ حافل بالأمثلة عن المؤسسات التي اندثرت لعدم اهتمامها بدراسة المستقبل، أو لقراءتها الخاطئة له، وفشلها في اتخاذ المواقف المطلوبة التي تمكنها من الاستعداد للتحديات المستقبلية.

لعلّ هذا دأب الأديب الجزائري "عز الدين ميهوبي" الذي أصدر روايته "اعترافات أسكرام"¹ التي تضمّ سبعة فصول هي: "تين أمود/عين

الزانة/الشاعر والجدران/الفجيعة على أستار الكعبة/تورابورا/قيس الماء الأبيض/رماد النبي الأخير"

فما خصوصيات هذه الباكورة الروائية من النواحي الجمالية والدلالية والمقصدية ؟

تتناول رواية "اعترافات أسكرام" بالسرد سلسلة اعترافات ضمن فضاء متخيل متمثل في مدينة "تمراست" عام 2040م، وقد بنيت فيها ناطحات السحاب، فازدهر عمرانها، وصارت تضاهي كبريات مدن العالم. وهو عمل أدبي يحاول سارده استشراف المستقبل والتنبؤ بأفاق الغد المشرق حيننا وال حالنا.

وقد تغيب عن أبصار الساسة وبصائرهم بؤادر الاهتزازات الكبرى التي تعتري المجتمعات، لكن بصيرة الأدب والفن لا تفلتها. لذا يحظى الأدباء بنظرة متميزة إلى آفاق الغد. وبالذات أولئك الأدباء الذين يلتزمون بفلسفة قضايا الأهم ومستقبلها، بصفاتهم أصحاب رؤى ثاقبة لا تقف عند حدود الواقع المعيش، وإنما يسعون جاهدين إلى استشراف المستقبل، فيشiron إلى مواطن الخطر المحدق بأهمهم، ليس على سبيل التوقع أو التشاؤم، بل من منظور أن الحاضر عادة هو الذي يبذر بذور الآفاق المستقبلية. فالواقع الآن كثيرا ما يحمل ملامح المستقبل المنتظر..

غير أن هذا الاستشراف المستقبلي يحتاج إلى مزيد من التأمل والتروّي وقدح الذهن، والتراث الفكري العالمي والعربي على سواء يزخران بالقيم الحضارية الرائعة التي تعدّ إرهاصات لقراءة المستقبل.

الأدب الاستشرافي بين التاريخ والرصد

ينصرف مفهوم الاستشراف لغةً إلى العلوّ والارتفاع والمجد والحسب، فيقال: استشرفت الشيء، إذا رفعت بصرك تنظر إليه وبسطت كفك فوق حاجبك، كالذي يستظلّ من الشمس.² أمّا اصطلاحاً فإنه عبارة عن التطلع إلى المستقبل من خلال دراسة الماضي وفهم الحاضر، والسنن الفاعلة فيهما..أو هو اجتهاد علمي منظم يرمي إلى صياغة مجموعة من التنبؤات المشروطة التي تشمل المعالم الأساسية لأوضاع مجتمع ما، أو مجموعة مجتمعات عبر مدّة زمنية محددة.

ففي عام 1503م أصدر شاعر فرنسي يدعى "نوسترا داموس"³ نبوءاته الشعرية ضمن ديوانه المعنون بـ"القرون" فتنبأ فيه بظهور كلّ من "نابليون"

و"هتلر"، وإلقاء القنبلة الذرية في "هبروشيم" و"نكازاكي"، ومصرع "روبرت كينيدي"... وغيرها من النبوءات التي ما فتئت تتحقق تباعا. وفي عام 1898م صدرت في بريطانيا رواية بعنوان "غرق الباخرة تيتان" لكاتب مغمور اسمه "مورجان روبرتسون" تحكي حادثة تعرض باخرة ركاب اسمها "تيتان" للغرق، حيث أقلعت عبر المحيط الأطلسي من ميناء "ساوثمبتون" الإنجليزي إلى ميناء "نيويورك"، واصطدمت بجبل جليدي فغرق ركابها. وقد وصفت هذه الرواية بدقة ما عاناه ركاب "تيتانيك" بعد أربع عشرة سنة.

ويعتقد الشاعر المكسيكي "أكتافيوباث" في هذا الصدد أن الشعراء هم محللو الأسرار الخفية، وكاشفو المجهول انطلاقا من المعلوم. كما أنهم تلك الكائنات التي يسمح لها بنقل غير المحتمل، وتعديل فوضى الأشياء. أي أن الشاعر ليس له أن يتغنى بالوردة بل عليه أن يجعلها تتفتّح عبر أبيات قصائده.

وهذا ما يتجسّد عند الشاعر الإنجليزي الكبير "كولريدج" الذي يقول:

"مَاذَا لَوْ أَخَذْتُكَ سِنَّةَ نُشْبَةِ النَّوْمِ؟

مَاذَا لَوْ حَلَمْتُ أَنَّكَ تَرْقَى فِي السَّمَاءِ

إِلَى مَكَانٍ عَالٍ بِهِ جَنَّةٌ مِنْ زُهُورٍ؟

مَاذَا لَوْ قَطَعْتُ مِنْهَا زَهْرَةً رَائِعَةً؟

ثُمَّ اسْتَيْقَظْتُ مِنْ نَوْمِكَ فِي الصَّبَاحِ

لِتَجِدَ الزَّهْرَةَ بَيْنَ أَصَابِعِكَ."⁴

ولا ينحصر هذا الأمر في صدق ما يقول الأدباء اليوم ولا أمس، بل في قراءة ما سيعرفه الناس مستقبلا، وهو أمر قريب من المستحيل، وإن تجسّد في موقف الشاعرة العربية "ليلى الأخيلية" الذي توارثناه عن السلف، إذ وقفت على قبر حبيبها "توبة الحميري"، وهي في هودجها، وقالت لمن في القبر: "السلام عليك يا توبة". وحيثما لم يردّ عليها أحد. قالت: إنك لم تكذب طيلة حياتك يا توبة إلا في قولك:

"وَلَوْ أَنَّ لَيْلَى الْأَخِيلِيَّةَ سَلَّمَاتٌ *** عَلَيَّ فِي قَبْرِي وَدُونِي صَفَائِحُ

لَسَلَّمَتْ تَسْلِيمَ الْبَشَاشَةِ أَوْ زُقَا *** لَهَا طَائِرٌ مِنْ جَانِبِ الْقَبْرِ صَائِحُ."⁵

وحدث للتو أن فرت بومة من جنبات القبر، فتعثرّ الجمل بالهودج، فسقطت "ليلى الأخيلية" على القبر لتلتحق بـ"توبة"، الذي تحققت نبوءته الشعرية.

إن الرغبة في معرفة المستقبل حاجة فطرية وحيثما وجدت الحاجة فلا بد من وسائل لسدها بغض النظر عن دقة النتائج أو صحتها. ومحاولة معرفة المستقبل لم تكن حكراً على العرب الأوائل، فقد ظلت الأجيال ليومنا هذا تعتمد النظر في النجوم واستخدام "قراءة الطالع". ومن مشهور الأخبار التي حفظها التاريخ والأدب قصة موقعة "عمورية" المشهورة التي حدثت في زمن الخليفة المعتصم بالله العباسي وبدأت بحادثة اعتداء على امرأة مسلمة في تلك المنطقة من بلاد الترك التي نادت بصوت عال "وامعتصماه"، فتناقلت الألسن هذه الاستغاثة حتى وصلت إلى الخليفة المعتصم الذي أقسم بالله أن يفتح المدينة استجابة لتلك المرأة، لكن المنجمون نصحوه بأن ينتظر لأوان نضج الفاكهة لأنه الوقت الوحيد الذي دلت عليه النجوم، فأبى الاستماع إليهم وتوجه إلى "عمورية" متوكلاً على الله وفتحها. وقد أرّخ لهذه الموقعة المشهورة الشاعر العربي الكبير "أبو تمام" بقصيدته الرائعة التي ردّ فيها على أدعياء معرفة المستقبل من خلال قراءة النجوم، وهذه بعض أبياتها:

"السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُثْبِ
فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ
فِي مَثُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ
وَالْعِلْمُ فِي أَشْهُبِ الْأَرْمَاحِ لَأَمِعةٍ
بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ، لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ"⁶

ولأنّ الرواية كجنس أدبي راق هي الواقع والمتخيل معاً، إذ يتماهى فيها الواقع بالخيال أحياناً فيغدو أكثر خيالية منه. كما أنّ السارد ذاته يؤمن بكونه يتناول عالماً قائماً على التحولات من خلال روايته، ومن هنا كانت الرواية خطاباً متحولاً بامتياز.

فهل ثمة نص روائي جزائري معاصر يمكن إدراجه ضمن الأدب الاستشرافي كونه يسلط الأضواء على التحولات الاجتماعية والثقافية الراهنة التي تستدعي بعض التنبؤات؟
و إلى أي مدى يتمكن هذا النص أو ذاك من قراءة الماضي والحاضر وفق ما يوحي باستشراف المستقبل.

قراءة استشرافية في رواية "اعترافات أسكرام"

كلما قرأنا نصا قراءة جديدة عثرنا على معان مختلفة عن السابقة، وحتى منتج هذا النص لا يعي سبب إنتاجه، ولا يفكر فيما يكون عليه نصه بعد سنة أو عشر سنين. أما التحولات المتعددة فهي مسألة بديهية، إذ لا نتصور الطفل الذي كان قبل عقود من الزمن يجعل من علبة طماطم فارغة وسلك معدني مركبة ذات قيمة جمالية تجلب له شيئا من السعادة مثل الطفل في الوقت الراهن الذي يترجح مبتكرات مستوردة من وراء البحار. فالذوق يتغير مثلما تتغير المفاهيم والقيم. وما نراه اليوم ثابتا سيكون بعد أعوام متحولا، لأنّ العقل يبدع بلا حدود.

لعلّ هذا حال الأديب الجزائري "عز الدين ميهوبي" الذي تعاطى الشعر فأبدع دواوين متميزة، ناهيك عن أعمال درامية أخرى كتبها للمسرح والتلفزيون. ولما كانت الرواية هي ديوان العالم الحالي، لم يغرد خارج السرب فأصدر روايته "اعترافات أسكرام"، سنة 2009م.

ولكنّ الرواية في بحملها مزج بين التاريخ والعلم والأسطورة والشعر والدين والسياسة والنبوءة في نوع من التماهي بين كافة هذه الأجناس الأدبية والمجالات العلمية من أجل إنتاج عمل أدبي يمثل روح العولمة.

هذا ويبدو السارد متفائلا بمستقبل الجزائر. وقد أطلق على مدينته الفاضلة "تمراست" اسم "تام سين" وأعاد هيكلة عمرانها، وربطها بثقافة الميتر، وأبقى على تراث التوارق متجذرا في معالته وإيماءاته، إنه حلم مشروع لأننا عايشنا تجارب مدن لم تكن موجودة قبل ثلاثين عاما، ولكنها أصبحت اليوم متغيرا ثقافيا وحضاريا مؤثرا. لننظر اليوم لـ "دبي" كفعل تجاري وسياحي، أو "الدوحة" كفعل سياسي ورياضي، لا ريب في أنهما قطبان ساحران جذابان. فلا غرابة في أن تكون "تمراست" كذلك، فهي بوابة الصحاري الشاسعة، فيكفيها نيل قسط من التنمية لتكون وجهة مثلى للسواح الأجانب والأشقاء العرب على حدّ سواء.

فهذه ليست نبوءات بقدر ما هي قراءات استشرافية مؤسسة على عناصر من التاريخ، والاجتماع، والسياسة، والاقتصاد. ومما تجدر الإشارة إليه في هذه العجالة أنّ بعض هذه الرؤى الاستشرافية المبتوثة بين طيات رواية "اعترافات أسكرام" تحققت.. مثل: نيل الرئيس الأمريكي "باراك أوباما" جائزة نوبل للسلام، كما في المقتطف الآتي: "يحتفظ أوباما بقدر من الطيبة، لا غرابة أن يمنح جائزة نوبل للسلام اعترافا بما قدّمه من خدمة للسلام والأمن في

العالم.. كانت له يد بيضاء في سريلانكا، والصومال، وفلسطين، والتحسيس بخطر السلاح النووي، والتسامح الديني، وجعل التكنولوجيا في خدمة الإنسانية⁷ وكذلك التنبؤ بنهاية أسامة بن لادن إذ تشير الرواية إلى أن أحد أتباعه يحتفظ بوصية لزعيم القاعدة يفتحها بعد وفاته فيقرأ ما يلي: "اعلموا أنني قد أموت ولا يعرف لي قبر"⁸

البنية الفنية الجمالية

لعلّ أول مؤشر من مؤشرات الذاكرة الاجتماعية للرواية هو مؤشر العنونة سواء من خلال العنوان الخارجي الرئيس أو العناوين الداخلية المندرجة تحته. وفي هذا السياق يستوقفنا العنوان الخارجي الرئيس كعتبة نواة متمثلة في علامات مكبرة لفظيا ودلاليا للعنوان اللغوي "اعترافات أسكرام". فالحّد الأول منه "اعتراف Confession" هو إقرار بفعل ما وعدم إبقائه في طيّ النسيان، سواء كان هذا الفعل ذنباً يستوجب التكفير أو خطأ يتطلب التصحيح. أمّا الحّد الثاني "أسكرام" فهو مكان الاعتراف، وليس هو المعنى بهذا الاعتراف، إذ يقول الناص في هذا المضمّن: "في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان بناء فندق قريب من قمة أسكرام الجبلية، وأطلق عليه اسم (أسكرام بالاس). واختار له هندسة معمارية مشابهة لقمة الجبل الأسطوري، فرأى فيه الناس تحفة معمارية، منحت الأهمّار بعدا سياحيا آخر"⁹

وإذا كانت وظيفة التعيين désignation الخاصة بالفضاء المكاني للرواية قد تحققت في لفظ العبارة في عتبة "اعترافات أسكرام"، فإنّ تحديد الملفوظ فيها يتمّ بشكل انزياحي غير معتاد، ذلك أنّ المعتاد في سلوك لفظ المسند "اعترافات" يحيل على ملفوظ الإنسان في مقام الارتياب والمساءلة والإجبار، كأن نقول مثلا "اعترافات أثم أو مذب أو متهم...أخ. إلّا أنّ تعيين هذا المسند بواسطة المسند إليه المكاني "أسكرام" يعدّل أفق توقع المتلقي، ويضعه بغتة في سياق وظيفة الإغراء séductive.

وهكذا تمّت عملية شخصنة فندق "أسكرام بالاس" الذي تحوّل من معلم إشهاري سياحي لاستقطاب مواسم الهجرة نحو الجنوب حيث الدفء والصفاء إلى علامة مفسّرة لأفق النص. بما أنّ الروائي اتّخذ من هذا الفضاء الكوني الباعث على استثارة الذاكرة النائمة في أعماق الوعي كرسي اعتراف، أو منصة مساءلة، مساءلة الجنوب المتهمّ الضحية للشمال المتمركز المستبدّ.

ولتوسيع فضاءات الذاكرة الكونية المرنة الباحثة عن هتفنفس يتيح لها مزية المسألة الرمزية، وإمكانية القصاص المعنوي على الأقل، تأتي العتبات الداخلية منفصلة ومتصلة في آن واحد: 1-تين أمود 2-عين الزانة 3-الشاعر والجدران 4-الفجيعة على أستار الكعبة 5-تورابورا 6-قديس الماء الأبدى 7-رماد النى الأخير.

وما عدا العنوان الأخير (رماد النى الأخير) الذي لا يعدو أن يكون مجرد إضاءة جانبية مختزلة لاحتراق شخصية "أودلف هوسمان". ذلك الألماني الذي أقام فندق "أسكرام" في "تمراست" تكرما لنبيه الملهم "شارل دي فوكو" دفين هذه المدينة الحلم، ليلقى مصرعه بها هو أيضا. وكلّ العتبات الأخرى تتكامل في عدة علامات تصبّ كلّها في إشباع وعي المتلقي بتفريغ الذاكرة الكونية في هذا العمل السردي.

ولعلّ أكثر هذه العتبات تكثيفا وأشملها استشرافا هي العتبة الافتتاحية للرواية "تين أمود"، تلك الشخصية الأنثوية التارقية التي جلبت كلّ الانتباه، واستعصت على الجميع محتلة مكانة أسطورية رامية إلى الجزائر العميقة التي لا تلين لمن تسوّل له نفسه جسّ نبضها.

ثمّ عتبة "عين الزانة" الذاكرة المكانية النابضة بالحياة التي تعدّ شهادة إثبات تاريخية وجغرافية فاضحة للذاكرة الإجرامية الفرنسية السوداء في الجزائر. فعتبة "الشاعر والجدران" التي تتمخض عنها إشكالية الحرية بين الإلزام والالتزام، وبين الضرورة الإيديولوجية والضرورة الفنية. وعتبة "الفجيعة على أستار الكعبة" التي تتجسّد في الصراع الإيديولوجي والتنازع بين المادية الغربية والروحانية الشرقية. وعتبة "تورابورا" القائمة على الإشهار التراجيدي المؤسس لفسيفساء الظاهرة الكونية للإرهاب بكافة أشكاله وألوانه.

وأخيرا تأتي أدقّ عتبة وهي "قديس الماء الأبدى" التي تحتل نهاية رومانسية استشرافية تتوقّع بديلا كونيا يتمثل في محو ذاكرة الصراع والظلم والموت، والتأسيس لذاكرة الصفاء والعدل والحياة. كما للقارئ أن يستحضر في طيات هذه العتبة منصوص الآية الكريمة "وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ"¹⁰.

إنّ هذه الديباجة الكونية اتخذت من وعي الشخصيات البؤرية مدارا للقول السردي في هذه الرواية. إلى حدّ يجعل المتلقي يتصوّر أن يكون

الشخصية الروائية هو المدرك السردى الأساس والوحيد في الرواية. إلا أننا حين نمنع النظر في كيفية تناسل محكي الكلام انطلاقاً من الذاكرة المتدافعة لهذه الشخصيات، نجد أنّ سقف مساهمتها يتراجع لبقائها حبيسة مادتها المرجعية الخام. ويبدو أن ذلك يعود إلى اقتناع الروائي بزوال الحدود بين المؤلف المعتاد والغرائي المجهول في سياق هيمنة النمط السردى لمحكي الكلام.

ويبرز في محكي الكلام كذلك ملمح شعرنة الكون السردى، من خلال افتتاحية الرواية عامة والحيز المتعلق بشخصية "تين أمود" الدرامية خاصة. ذلك الحيز الذي يبدو متخماً بنصوص شعرية متنوعة، تتحوّل فيها بؤر اهتمام المتلقي من التعاطي السردى الديناميكي إلى التعاطي الشعري السكوني.¹¹

هذا وتبدو البنية الإطارية لحمل النص الروائي افتراضية استشرافية هادئة، يمثّل الناص فيها راوياً والقارئ مروباً له والرواية اعترافاً عاماً تتخلله اعترافات خاصة، يقف الكاتب في حقبة زمنية ما يتأمل التاريخ، ويرصد الواقع ويستشرف المستقبل، يللم شتات الوقائع والأمثلة ليجعلها تحتمر، ثمّ يسكبها حبراً في بوتقة أوراقه، شاهداً على عصر العولة. تتمثّل خصوصية هذا النص الروائي أساساً في قيام الشخصيات بمهمات لا تحيد عنها. على الرغم من فضاءاتها المكانية الرحبة، وإطاراتها الزمانية المرنة، وحقولها الموضوعاتية المتنوعة، وهي تتناوب في أدوارها على طابور كراسي الاعتراف، والبوح، والمكاشفة، والمساءلة.

هوامش

¹ عز الدين ميهوبي، اعترافات أسكرام، منشورات البيت، الجزائر، 2009.

² ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مج4، ص2243.

³ ميشال دي نوسترام، نبوءات نوستراداموس "القرون"، ترجمة جميل حمادة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996.

⁴ سليمان الفليح، استشراف المستقبل، مجلة العربي، ع:463، / يونيو 1997، ص50.

⁵ توبة بن الحمير، الديوان، تحقيق خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، 1998، ص47، 48.

⁶ الشنتمري، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق إبراهيم نادن، منشورات وزارة الأوقاف، بيروت، ج1، ص171.

⁷ اعترافات أسكرام، ص09.

⁸ المصدر نفسه، ص524.

⁹ المصدر نفسه، ص 33.

¹⁰ سورة الانبياء، الآية 30 .

¹¹ اعترافات أسكرام، ص51 ، 52.

الجسد في الخطاب الشعري الجاهلي.

د. الأخضر بركة - جامعة سيدي بلعباس

Mostaphar@yahoo.fr

Résumé

ملخص:

Cet article s'arrête sur l'un des phénomènes qui ont marqué la poésie arabe en général et en particulier l'époque préislamique. Ce phénomène est la relation entre l'homme vivant, sage, penseur et le temps; c'est une relation qui fait naître beaucoup d'idées et de sentiments et de réactions que peut ressentir le poète; celui-ci peut les traduire à la place des autres en les embellissant de regret et l'intimidation de part et d'autre.

Et peut être que l'époque pré- islamique était plus sensible au fil des temps car il vivait dans un environnement simple ce qui lui a permis d'être face à face avec les changements dans univers, sa vie sociale et sa relation avec ses proches (sa tribu)lui ont permis aussi de concevoir d'imaginer le développement des choses. L'influence du temps sur l'homme et sur son corps l'ont poussé à faire une comparaison entre le présent et le passé afin de nous transmettre tout cela dans produit artistique significatif

يتوقف هذا المقال عند واحدة من أكثر الظواهر التي طبعت الشعر العربي عموما والجاهلي على وجه الخصوص، ذلك أن علاقة الإنسان الحي العاقل والمفكر بالزمن هي علاقة ولدت كثيرا من الأفكار والأحاسيس والمواقف التي يستشعرها الشاعر ويعبر عنها نيابة عن الآخرين، ويصبغها بصبغة الأسف والندم والحسرة تارة، والتحدي والاستقواء تارة أخرى.

وربما كان الشاعر الجاهلي أكثر إحساسا بفعل الزمن في الجسد من غيره؛ ذلك أن حياته الاجتماعية وقربه الشديد من العشيرة أتاحا له التأمل في سيرورة الأشياء، مكناه من تصوير فعل الزمن في الجسد، ودفعاه إلى المقارنة بين الحاضر والماضي، لينقل لنا ذلك في حلة فنية معبرة.

OOO

وعى الجسد:

إنّ الوعي بالجسد في علاقته بالزمن وعيٌ بمَثول الموت وبأن لا خلاص من النهاية سوى بالقبول بها. فالدهر الذي يقصم الظهر، نعتٌ لفداحة الهشاشة الجسدية، بلغة لا تملك سوى أن تسمّي، أن تصف القوّة اللامرئية العارمة، ذلك الغول الذي يلتهم الرّجال، كأنّ للغة هنا قوّة الدفاع عن حالة الكائن البائسة أمام فعل الزمن المدمّر بتحويل التجربة إلى شعر.

يقول امرؤ القيس:¹

لم أخبرك أنّ الدهرَ غولٌ ختورُ العهد يلتهمُ الرّجالاً²
أزال من المصانع ذا رياشٍ وقد ملك السهولة والجبالا
همامٌ طحطحَ الأفاقَ وحياً وساقٌ إلى مشارِقها الرّعالاً³

تشبه صورة الهيمنة المطلقة للزمن على الحياة والأحياء صورة السّيل الذي تنتهي به المعلّقة (قفا نبك) والذي يكتسح كلّ شيءٍ في طريقه. إنّها نموذجٌ أسطوريّ لقوّة الدهر العارمة التي ينكمش أمامها الجسد البشريّ مستسلماً للتلف الذي ينخره شيئاً فشيئاً إلى أن يرمي به في حفرة الغيب. ثمّة أيضاً في الصورة قبضٌ على حقيقة الزمن بلغة الاستعارة وتقويده في الوعي الشعري ضمن التسمية. كأن الزمن يعذب الإنسان أكثر حين يبقى قوّة هلاميّة منفلّقة ، أو "عدواً غامضاً - كما يسمّيه الشاعر الفرنسي (بودليير) - يهدر الحياة من حيث لا أحدٌ يراه"⁴. ولذا تغدو صورة تشبيهه بالغول الذي يلتهم الرّجال، بالرغم ممّا في كلمة رجال من إحاء بالقوّة والنضج والاكتمال، ضرباً من التسمية لما لا يُرى. وضرباً أيضاً من محاولة السيطرة باللغة على ما يتجاوز قدرات الإنسان الفعلية.

تكمّن نقطة ضعف المرء أمام الزمن في أنّه يمتلك جسداً لا يستطيع أن يوجد إلّا به، فيه، ومن خلاله؛ الأمر الذي يبرز بوضوح مسألة المواجهة غير المتكافئة بين من يملك جسداً قابلاً للعطب والهدم وبين قوّة لا جسد لها هي الزمن. من هنا تغدو فكرة الهشاشة لصيقة بكلّ ذي جسم في الطبيعة قابل للخرق وللتفتّت في مقابل ارتباط فكرة القوّة المطلقة بالوجود الذي لا جسم له سوى ما منحه الإنسان من أسماء أو حاول الإحاطة به بلغة الاستعارة، وهي

المقابلة التي يمكن أن نقف بجلاء عليها بين الكائن وبين الدهر في الأبيات الشهيرة لتميم بن مُقبل⁵:

إن يُنْقِصِ الدَّهْرُ مَنِّي، فالفتى غرضٌ للدهر، من عودِه وافٍ ومثلومٌ
وإن يكن ذاك مقداراً أُصِيتُ به فسيرة الدهر تعويجٌ وتقويمٌ
ما أطيب العيشَ لو أنَّ الفتى حجرٌ تنبوا الحوادث عنه وهو ملمومٌ.

يبدو الخطاب قبولاً بمعادلة الدهر التي تعني أن يصيب الجسد النقصان والعطب. الفتى كلمة ترتبط بصورة الجسد الشاب الوافر القوة والفحولة. ومن ثم فهي تجسيد لمساوية الفقد الذي يحدث إثر التحوّل والتغيّر. كأن الجسد الفتيّ هو طريدة طبيعية للدهر، لن يتركها حتّى يحدث فيها أثره. الدهر هنا أيضاً بقدر ما يتلف الجسد الفتيّ فيحيله عجوزاً من جهة، بقدر ما يقوم في المرء جوانب أخرى من مثل اكتساب الحِلْم والخبرة والتجربة في الحياة. ولكن ما يحصل عليه المرء من تجارب مع الهرم لا تعوّضه إخفاقات أيام الشباب. ذلك هو ما تنطوي عليه صورة البيت الأخير. إنّها حلم الإنسان في تثبيت الزمن، زمن الجسد الذي هو ها هنا الشباب بأن لا يحدث فيه التغيّر الذي تخضع له الطبيعة كلّها. يذكرنا هذا بيت شعرٍ للمتنبي:

ليت الحياة باعتي الذي أخذت مَنّي بحلمي الذي أعطت وتجرّبي.⁶

ينبني هذا الخطاب لدى تميم بن مُقبل على مفارقتين اثنتين هما أساس شعريّته. الأولى هي القبول والتسليم بقاعدة أنّ الدهر نقصان الجسد من جهة، والشعور، من جهة أخرى بالحزن والحسرة على طيب عيش الشباب الذي لا يمكن إبقائه وتثبيتته إلّا أن يكون المرء صليداً كالحجر لا يتسلّل إليه عطب الدهر، ولا يخترقه أثر المحن. الثانية هي الرّبح والخسارة مع الزمن الذي أساسه تعويج ظاهر الجسد مقابل تقويم باطنه إن جاز القول. كأنّ الدهر إذ يفعل ذلك يشتري من المرء شبابه وقوّته وفحولته مقابل هذا الوعي المعبر عنه بالحلم والرزانة والحكمة والأخلاق. وهو الأمر الذي قد أشير إليه في قصيدة امرئ القيس سابقاً، إذ نرى الأخلاق وعياً ينبت من محنة الجسد أمام شعور الفناء. ممّا يمكن أن يعني أيضاً أنّ الفقد شرط المعرفة. فقد الجسد أو فقد الحياة كما هي الحال في الظاهرة الطليّة.

الفقد والغياب والتواري في التراب، كلّها أمورٌ تشير إلى مساوية الوجود البشريّ في الأرض في مواجهة الزمن الذي ينتهي بموت الكائن. وتشير في الآن

ذاته إلى أنّها الأساس الذي ينبني عليه وعي الإنسان بالوجود. كأن كلّما اكتشف الإنسان مقدار ضعفه وهشاشته كلّما ازداد وعيه عمقا واتسعت معرفته بالوجود. من هنا يغدو الجسد أداة معرفة أولى خلال التحوّل من القوّة إلى الضعف. كأنّ المعرفة والقوّة الجسديّة لا يلتقيان، ممّا يكرّس لدى الشاعر الجاهليّ إحساسا مريرا بأنّ النقص أصل الحياة، وأنّ الوجود معطوب في جوهره.

إنّ أشياء الوجود تولد لدى الشاعر الجاهليّ بوصفها لغة أو رموزا من حيث إنّها تغيب، لا من حيث إنّها تحضر. ما يجعلها تسكن القصيدة هو فقدانها في الواقع. وهو ما عبّر عنه أدونيس بقوله إنّ "كلّ لحظة تمرّ، تصبح لدى الشاعر الجاهليّ ذكرى شيء يضيع أو يغيب. فلا يكاد الشاعر ينظر حتّى تصبح نظرتة جزءاً من الماضي. من هنا تشبّثه بالحاضر"⁷. ولكن الحاضر الوحيد الذي يتيح له إمكان إعادة إنتاج ماضيه وإبقائه معه بالرغم من انطوائه هو الحاضر اللغويّ في القصيدة. وهو الأمر الذي تصبح اللغة بموجبه أداة امتلاك للعالم وتثبيت له بالرمز لإنقاذه من مهاوي الغياب.

للحظة الوقوف على الجسد المتداعي تحت ثقل الزمن شتّة ما بلحظة الوقوف على الطلل. كلّ منهما مشهد لفعل الزمن المخرب. فالطلل يظهر أحيانا امتدادا للجسد من حيث إنّّه يعكس، وإن بوجه غير مباشر، ما سيحدث للجسد من تآلف وتمزّق من خلال ما يحدث في المكان من تحوّل وتغيّر مع الوقت. وهو الأمر الذي يظلّ يكرّس لدى الكائن البشريّ وعيا دائما بالضعف وبأنّه مهدّد أبداً في شرط وجوده الأوّل وهو الجسد بعد رؤيته للمكان، شرط وجوده الثاني وقد أمسى خراباً. هذه الرؤية للجسد في مواجهة الموت الذي يحمله قانون التغيّر والتحوّل قاسم مشترك لدى الشعراء الجاهليين وإن كان كلّ منهم يصوّرها بلغة مختلفة. الأمر الذي يمكن أن يحيل إلى أنّها رؤية بقدر ما تعبّر عن تجربة الفرد، تعبّر أيضا عن صوت الجماعة البشرية. إنّها خطاب القبيلة بشكل من الأشكال على ألسنة الشعراء الأفراد. تقول الخنساء⁸:

إنّ الزمان وما يفنى له عجبٌ أبقى لنا ذنبا واستؤصل الرأسُ

أبقى لنا كلّ مجهول وفجعنا بالخالين فهم هامٌ وأرماس⁹

إنّ الجديدين في اختلافهما لا يفسدان ولكن يفسد النَّاسُ¹⁰

المواجهة بين الجسد وبين الزمن في شعر الخنساء تعني تقابلاً بين الجدة والقدم. أي بين ما أصله جدة دائمة من جهة وبين ما أصله البلى والقدم والفساد. إنَّ "ما يعدُّب الشاعر الجاهليّ هنا هو اعتباطيّة الموت، لا الموتُ في حدِّ ذاته"¹¹. فالمفجع هو كأنَّه لا يطوي في تراب الغياب سوى الحالمين الذين اكتملوا مروءةً وأخلاقاً وشجاعةً كما تورد الخنساء ذلك في قصائد أخرى ترثي فيها صخرًا. كأن لا كمال للإنسان مع الموت مادام الجسد الذي هو مسكنه وشرط وجوده الأوّل ومنتهاه هو في النهاية طعام الموت الطبيعيّ.

الإحساس بالعبثيّة لدى الخنساء يأتي من كون أنّ الزمان يبقى جديداً أبداً على حساب فساد الجسد في المشهد الكارثيّ للرجال وقد غدوا جماجم وقبوراً. وهي الصورة التي يجسدها بيت الشاعر كعب بن سعد الغنوي في رثائه لأخيه¹²:

لقد أفسد الموتُ الحياةَ وقد أتى على يومه علقُ إليّ حبيبُ
صورةُ المواجهة بين البلى البشري وبقاء الجماد والزمن نجدها أيضاً لدى الشاعر لبيد¹³ في رثائه لأخيه أربد، "وقد سقطت عليه صاعقة فأحرقته"^{*}

بلينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ وتبقى الجبال بعدنا والمصانعُ
وقد كنتُ في أكنافِ جارٍ مضيّةٍ ففارقني جارٌ بأربدٍ نافعُ
فلا جزعُ إن فرّق الدهرُ بيننا فكلّ فتى يوماً به الدهرُ فاجعُ
وما النَّاسُ إلّا كالديارِ وأهلها بها يوم حلّوها وغدوا بلاقعُ
وما المرءُ إلّا كالشَّهابِ وضوئه يحور رماداً بعد إذ هو ساطعُ

خطاب الموت العلنيّ مرتبط بمحنة الجسد المهتدّ بالبلى والفناء ضمناً. واللغة في النصّ قد لا تسمّي الجسد مباشرة ولكنّها لا تفتأ تحوم حوله. فاللفظ وإن تنوّع في السياق: من مثل البلى الملحق بضمير الجمع المتّصل، جار، الفتى والنّاس والديار البلاقع، ثم المرء والشهاب والرماد، يشير بلاغياً إلى الجسد في تحوّل من الحياة إلى الموت. تبدو اللغة أيضاً صياغةً لمعادلة الزمن التي تتحوّل الحياة أبداً بموجبها من الحضور إلى الغياب، وما الجسد إلّا المادّة البشريّة الحيّة التي تجسّم حدّة الإحساس بهذا التحوّل في الوعي. جسد الإنسان رهين البلى مقارنة بأشياء العالم الأخرى. إنّه منظور إليه في لغة الشعر الجاهليّ ضمن مقارنة بمادّة الكون المحيطة، الأمر الذي يكرّس إحساساً باستثنائيّته واختلافه وانطوائه في جوهره على المشاشة والضعف. ففي بيت للخنساء مثلاً يصير

البلى علامة مُميّزة للوجود البشريّ البائس المحكوم عليه بالموت في مقابل بقاء مادة الطبيعة المحيطة ودوامها مُمثلةً في الجبال:

بلىنا وما تبلى تعارُ وما تُرى على حدث الأيام إلّا كما هيّة¹⁴
صورة الجسد العجوز:

تمثّل صور الشيخوخة والشيب علامات الزمن في الجسد بشكل يزيد من حدّة الإحساس بفعل الفناء الصامت الذي يعمل في الخفاء. كما تكرّس بالمقابل أيضاً صورة للجسد الذي صار مختلفاً وغريباً عن غط الجسد الطبيعيّ أو النموذجيّ كما تمثّله الفتوة والقوة والشباب. صورٌ لا تأتي منفردة، بقدر ما ترد في سياقات عدّة من مثل حوار مع الآخر (الأنثى)، كما سيأتي. أو ضمن خطاب الرثاء. يقول أعصرُ بن سعد بن قيس بن عيلان واسمه مُنبّه بن سعد فيما يروي ابن قتيبة¹⁵:

قالت عُميرةُ ما لرأسك بعدما نَفِدَ الشبابُ أتى بلونٌ مُنْكَرٍ
أَعْمِيرُ إنَّ أباكِ شَيَّبَ رأسُهُ مرُّ الليالي واختلافُ الأعْصُرِ

إنَّ الرأس من الجسد هو ما تقع عليه عين الآخر، في حين يبقى باقي الجسد متوارياً تحت الثياب، فلا تسمّيه اللغة. ولكنَّ الرأس وما فيه من أثر الزمن كافٍ ليدلّ على الجسد كلّهُ وعلى باطن حياة المرء. إنَّ الجسد هنا ليس فقط مادة يحدث فيها أثر الزمن، بقدر ما أنّه موجود زمنيّاً، هو بمثابة الساعة التي تقاسُ بها درجة قرب الإنسان من نهايته. إضافة إلى أنَّ الجسد وسيط في العلاقة بالآخر، وما يحدث فيه من أثر مُغيّرٍ بفعل الزمن يؤثّر بالضرورة قليلاً أو كثيراً في تلك العلاقة كما يشير إليها الشاعر في استنكار الآخر للشيب الذي يظهر في الجسد الشخصي. وفي ردِّ الشاعر مؤوِّلاً الشيب بوصفه علامة زمنية لا مفرّ للجسد منها، يقول ساعدة بن جُوَيّة¹⁶:

يأليت شعري ألا منجى من الهرم أم هل على العيش بعد الشيب من ندم¹⁷
و الشيبُ داءٌ لحييسٍ لا دواء له للمرء كان صحيحاً صائب القُـحـم

وسنان ليس بقاضٍ نومةً أبداً لولا غداة يسير الناسُ لم يقـم
في منكبيه وفي الأصلاب واهنة وفي مفاصله غمر مـن العسم¹⁸
إن تآته في نهار الصيف لم تره إلّا يُجمّع ما يصلى من الجـحـم¹⁹
حتّى يقال وراء البيت منتبذاً قم لا أبالك سار الناس فاجـثـرم²⁰

إنّ هذا النصّ مشهد للجسد في تعثره البائس دون الآخرين إثر تفشّي تلف الهرم فيه، وهو أيضاً خطاب ذو سخرية مُحزنة من الوضع البشريّ عند الهرم، من حيث كَيْفِيَّة القول؛ وهي هنا سخرية من الجسد الشخصي ولكن بلغة الآخر، إذ إنّ كلّ علامات الوهن والضعف التي قيلت هي من قبيل ما يمكن للآخر أن يراه، أي هي رؤية للجسد بعين خارجية (المجتمع). كأنّ محنة الجسد وقد أصابه ها هنا الزمن باليلى لا تبلغ حدّتها إلّا من حيث تأثيرها في علاقة الذات بالآخرين. كأنّ هرم الجسد بداية فقدان الفرد لمكانته ضمن الجماعة. الآخر مرآة للجسد الشخصي يدرك الفرد فيها أنّه لم يعد كما كان من قبل شاباً، وأنّ الزمن الذي مرّ قد أخذ معه ما لا يمكن استرجاعه منه أبداً: القوّة والشباب، وأنّه يمكن التداوي من كلّ داء سوى داء الزمن الذي يرى في الشيب، وأنّه بدأ يفقد توازنه مع نظام الحياة الطبيعي في النوم واليقظة والمشي والحركة وغيره، ممّا يعني أخيراً أنّه صار جسداً مُختلفاً عن نموذج الجسد العام الذي يرسم حدوده وعي الجماعة؛ وهو نموذج للوجود مع الآخر ومن أجل الآخر، نموذج الجسد الفيّ القادر على المنح والعطاء والبذل والبأس في عين الآخر (المجتمع) والآخر (المراة). ولهذا فما أن يبتعد الجسد الشخصي عن النموذج بفعل الشيخوخة حتّى تهتزّ العلاقة مع الآخر، ويمسي جسداً غريباً، محلّ سخرية، مادّة انتهت صلاحيتها في عالم العيش مع الآخرين ولم تعد تصلح إلّا لأن تكون طعاماً للموت كما عبّر عنه امرؤ القيس سابقاً، وهو هنا موتٌ مُعذّبٌ لأنّه بطيء ولأنّه فرديّ أصلاً، مُمزّق لحيويّة العلاقة الاجتماعية والجنسيّة، يكرّس شعوراً بذلّة العيش على هامش الحياة بعيداً عن الآخرين كما هو مُصوّرٌ في أبيات الشاعر الأصعب العدواني²¹:

أصبحتُ شيخاً أرى الشخصين أربعة	والشخصَ شخصين لما هسّ الكبرُ
ما للكواعي يا دهماً قد جعلتُ	تزوّر عني وتطوى دوني الحُجْرُ
قد كنتُ فراجَ أبوابٍ مغلّقة	ذبّ الرقاد إذا ما خولس النّظرُ
لا أسمع الصوت حتّى أستدير لـه	ليلاً وإن هو ناغى به القمرُ
وكنتُ أمشي على الرّجلين مُعتدلاً	فصرتُ أمشي على ما تنبت الشجرُ

النص هنا صورة لصوت الفرد وحده وقد اهتزّت علاقته بالجماعة حين لم يعد للجسد صورته النموذجيّة. إنّهُ جسد مختلف وشاذّ. جسد مشوّه وناقص يثير الشعور بالغربة المقلقة²². جسدٌ بدأ يخلع عنه الزمن لباس الحياة ويلبسه لباس الموت فيعزله شيئاً فشيئاً عن الآخرين. خطاب الحسرة غير

الصريح على الماضي والسخرية من الجسد الحاضر في الوقت ذاته يقدم أيضاً وجهاً كاريكاتيرياً للجسد الذي لم يعد في مستوى الوسيط النموذجي مع الآخر. هي صورة تتكرر لدى شعراء كثيرين، من مثل ما نجده لدى الشاعر أبي الطمحان القيني²³ في قوله:

حنّتي حانيات الدهر حنّتي كائنّي خاتلّ يدنو لصيد
قصير الخطو محسب من رائي ولست هقيّداً، أنّي بقيد

صورة الجسد المحيّي في المرئي ليست إلا نتاج فعل الزمن اللامرئي. الأمر الذي يجعل من الجسم العجوز أيقونة زمنية، ثم إنّ ما يحني الظهر هنا ليس الزمن في حدّ ذاته بقدر ما هو الزمن بما يحمله من نوائب وخطوب. ولعلّ كلمة الدهر وحدها ليست تسمية للزمن الرياضي بقدر ما تعني الزمن المعيش بما ينطوي عليه من صعوبات الحياة وهمومها في العصر الجاهلي. الشاعر يحلّ الفعل والفاعل والمفعول من جنس واحد في الجملة: حنّتي حانيات الدهر. وإن كان المفعول يرى، فإنّ الفعل والفاعل خفيّ لا يدرك إلا بعد حدوث الأثر.

حركة الجسد أيضاً تغدو علامة زمنية بدورها. فقصّر الخطو صار يمثّل فقداناً للحرية التي كان يتمتع بها من قبل. الزمن هنا قيدٌ للجسد، وهو قيدٌ خفيّ لا يرى منه إلا أثره في بطء المشي. ما يقوله الشاعر بلهجة السخرية وبشيء من حسّ المرارة شيء، وما يمكن أن يفتحه الخطاب على مستوى تأويلي شيء آخر. إذ يمكن القول إنّ كلّما هرم الجسد كلّما قلّت حرّيته وإمكاناته في العلاقة بالآخرين، بأشياء الكون، وبنفسه أيضاً. وهي الصورة التي يمكن أن نقف عليها كذلك مع الشاعر الربيع بن ضبيح الفزاري²⁴ يرثي شبابه في قوله:

فارقنا قبل أن نفارقه لما قضى من جماعنا وطرا
أصبحت لا أحمل السلاح ولا أملك رأس البعير إن نفرا
والذئب أخشاه إن مررت به وحدي، وأخشى الرّيح والمطرا

محنة الجسد تُلخّصُ في فعل التحول من الشباب إلى الشيخوخة. يربط الشاعر سرعة زوال سنّ الشباب بسرعة زوال الفعل الجنسي مع ما يدلّ عليه من شعور المتعة. ثمّ كأنّ ما يأتي بعده ليس إلا الضعف والهشاشة. فإمكانات الجسد التي تميّز شخصيّة الفرد في المجتمع الجاهليّ من مثل حمل السلاح

والتحكم في الدابة التي تُركب وما إلى ذلك من نشاطات صارت محدودة بشكل مزِرٍ ومؤسٍ أيضاً. فضلاً عن شعور المرارة الحاد الذي يوحى به التعبير الساخر في خوف الشاعر من كل شيء حتى من الرياح والمطر. وهي صورة تُظهر الإحساس بدرجة الضعف القصوى للإنسان الجاهلي بمجرد أن يغدو شيخاً هرمًا. كما أنّها أيضاً صورة غير مباشرة لطبيعة الحياة الصعبة زمن الجاهليين. والتي تقتضي في خوضها القوة الجسدية دفاعاً عن القبيلة في الحرب ودفاعاً عن النفس في السفر وما فيه من مشاق.

هذه الصورة المُحزنة في للجسد العجوز يقدمها أيضاً الشاعر لبيد في القصيدة التي يرثي فيها أخاه ، وقد تقدّم ذكرُ شيءٍ منها²⁵. حيث يخلص بعد الحديث عن الموت إلى صورة الجسد الذي تراخى عنه الموت إلى حين، تظهر فيها مُسحة من سخرية في الشطر الثاني من البيت الثاني حيث غدا قيامه في عين من يراه ركوعاً قيامه ركوعاً كناية عن الحناء الجسد. :

أليس ورائي إن تراخست منيتي لزومُ العصا تُحْتى عليها الأصابعُ
أخبرُ أخبارَ القرون التي مضت أدبُ كائني كلما قمْتُ راکُحُ
فأصبحتُ مثل السيف أخلق جفنه تقادمُ عهدِ القَيْنِ والنَّصلُ قاطعُ²⁶

تتجلى هذا المفارقة أيضاً بين الجسد الشخصي ونموذج الجسد الموجود من أجل الآخر بشكلٍ أكثر في العلاقة مع المرأة. يقول علقمة بن عبده²⁷:

فإن تسألوني بالنساء فإنني بصيرٌ بأدواء النساء طيبُ
إذا شاب رأسُ المرءِ أو قلّ ماله فليس له في ودّهـنٍ نصيبُ
يُردن ثراءَ المالِ حيث علِمَ منه وشرخُ الشبابِ عندهنّ عجيبُ

كأنّ الخطاب هنا يصوغ القاعدة التي يُوزن بموجبها الجسد من حيث إنّه قيمة تخضع لرغبة الآخر. فالزمن الذي يتلف الجسد يخرجّه في الآن نفسه من دائرة بقائه قيمة جنسية في عين المرأة. كأن علامة الشيب وفقدان المال ليست هنا سوى إشارة ضمنية إلى إفلاس الجسد الحقيقي المتمثل في فقدان قوة الجنس التي في الشباب وكفّه عن أن يكون موضوعَ رغبة الآخر الأنثوي. إنّ الجسد هنا لا يقدم نفسه كما هو بقدر ما تقدّمه لغة الآخر منظوراً إليه من خارجٍ ضمن معايير سياق ثقافيّ ينتظم الجماعة. الشيب علامة جسدية من نوع المؤشّر بلغة السيمياء، تُرى من خارج فتؤوّل ضمن دلالة بداية فقدان الفرد لقوى الحياة وأولها الرغبة. وفي نهاية الرغبة بداية الموت الصامت البطيء

الذي ينبت في صلب الجسد نفسه ولا يأتيه من خارجه. تلك هي صورة (الوجود المخرج للجسد العجوز ضمن الجماعة البشرية التي تنطوي ثقافتها على الإشادة بنموذج الجسد الفتي الفحل)²⁸. يقول النمر بن تولب²⁹:

فإنّ المنية من يُخَشِّها فسوف تُصادفه أينما
وإن تتخطاك أسبابها فإنّ قصارك أن تهزها

ها هنا يرفع الخطاب شارة النصر للزمن وللموت سلفاً حين تصير المواجهة معه شيئاً من قبيل العبث مادامت ساحة هذه المواجهة نقطة ضعف الإنسان الجوهرية، وهي الجسد الذي لامناص له من أن يهرم فيفتح على الكائن البشري باب الموت الأكيد. نزول علامات الموت طرد صامت وحثيث لعلامات الحياة من منطقة الجسد التي لا يملك الإنسان شكلاً للوجود سواها. يقول عدي بن زيد العبادي³⁰:

نزل المشيبُ بوفدِهِ لا مرحباً ورأى الشبابُ مكانَهُ فتَجَنَّباً
ضيفٌ بغيض لا أرى لي نصرةً منه هربتُ فلم أجذ لي مهزباً

كثيرة هي نصوص الشعر الجاهلي التي تنبئ على معادلة المشيب والشباب بوصفهما علامتين منطويتين على المفارقة الزمنية بين ماض وحاضر ضمن تجربة الجسد. فالشاعر الجاهلي لا يفكر الزمن نظرياً من باب ترفي في التأمل بقدر ما يقول الزمن الذي يعيشه هو في صلب جسده وفي امتدادات هذا الجسد خارجاً نحو الآخر. من هنا يغدو الجسد في حد ذاته وعياً كنيياً بالزمن إذ تجتمع فيه ذكرى الشباب باطنا وعلامات المشيب ظاهراً. الشاعر عدي بن زيد العبادي يقبض على ما هو من قبيل المنفلت واللامرئي، والذي هو الزمن ضمن فاعلية لغة الاستعارة، ليغدو الجسد بذلك بيتاً لا يجتمع فيه الاثنان الشباب والشيخوخة. حضور الثاني غياب الأول بالضرورة. الأول زمن نريده فيغيث، والثاني زمن لا نريده فيجىء. تلك هي بؤرة شقاء الكائن التي لا مفرّ له منها لأنّه يلتقيها في جسده. والصورة هذه قريبة مما نجده أيضاً لدى كعب بن زهير في قوله³¹:

بان الشباب وأمسى الشيبُ قد أرقاً ولا أرى لشبابٍ ذاهبٍ خلفاً
عاد السواد بياضاً في مفارقِهِ لا مرحباً ها بذا اللون الذي ردفاً
في كلّ يومٍ أرى منه مُبَيَّنَةً تكاد تُسْقِطُ مِنِّي مُنَّةً أَسَفاً
ليت الشباب حليفٌ لا يُزِيلنا بل ليت ارتدّ منه بعضٌ ما سلفاً

هكذا يمسى الجسد فضاءً لخطاب الحسرة والأسف عبر لغة المفارقة التي يصنعها التشاكل بين الشباب والشيب والسواد والبياض لفظياً. وبين جسد الأمس الممتلئ بالحياة وجسد اليوم المتفتت أسفا وضعفاً من جهة الدلالة الممكنة. يتحوّل الجسد أيضاً ضمن هذا الخطاب من مجرد مادة لحمية إلى دالّ لغويّ يندرج تحته معنى الوجود الإنسانيّ كلّهُ بين ماضٍ وحاضر، وحياة وموتٍ، وحضورٍ وغياب. إنّه متكاً حياة المرء الأوّل والأخير في الأرض. وهو ليس وعاءً حاوياً للإنسان فقط بقدر ما هو بؤرة تجربة وجود الفرد ضمن شبكة علاقات مع الداخل ومع الخارج في الطبيعة والمجتمع. فبه ومن خلاله تعايش اللذة غاية الرغبة وتحدث المعرفة. بيد أنّ المعرفة يكون ثمنها أحياناً نهاية تجربة اللذة. وينهض الخطاب على أنقاض الغياب. كأنّ الشيب دالّ جسديّ في الحاضر على غائب هو ثراء تجربة الماضي. إنّ الجسد وإن بدا متهدّماً آيلاً للزوال فإنّ له تاريخاً ضمن الجماعة مليءً بالبطولات، وبالفضائل، وخبرات التجارب، والمحن الصعبة. ولذا نجد نصوصاً أخرى تبدأ في الغالب من لحظة الرؤية البصريّة لمشهد الجسد العجوز في حاضرٍ يولد منه بعد ذلك ماضٍ استعراضيّ لمغامرات الجسد الشاب في الحرب أو في الحبّ.

الجسد بين الحاضر والماضي :

تقدّم بعض النصوص أيضاً صورة الجسد بمثابة المعادلة التي يتواجه من خلالها ماضٍ الشخص مع حاضره. فإن كان الجسد مؤشراً على التغيّر الزمني الذي لا مندوحة عنه لحَيٍّ، فإنّه يمنح أيضاً إلى جانب عاطفة التحسّر على الشباب بما يحمله من معاني القوّة والاستمتاع بالحياة، عاطفة الرضا والقبول بالوضع الجسديّ الجديد بما يمكن أن يحمله من معاني النضج الأخلاقي وعمق التجربة. النصّ الشعريّ هنا لا يقول الجسد بقدر ما يستعمله بوصفه دالاً شعرياً من خلال لعبة التضادّ بين ماضٍ وحاضر. يقول الشاعر سلامة بن جندل السعدي³²:

أودى الشبابُ حميداً ذو التعاجيب أودى وذلك شأؤ غير مطلوب
ولّى حثيثاً وهذا الشيبُ يطلبه لو كان يُدركه ركضُ اليعاقبي
أودى الشبابُ الذي مجّد عواقبه فيه نلذ ولا لذاتٍ للشيب

لقد استبدلت لذة الشباب بحكمة الشيخوخة في معادلة الزمن التي يخضع الجسد بموجبها لإيقاع الحياة الذي لا مندوحة عنه لحَيٍّ. الأسف على الشباب وقوف، وجهاً لوجه أمام الزمن، وقد امتلك الجسد في غفلة من صاحبه. لذلك

فالقصيد بعد ذلك تغدو محاولة استعادة لغوية لتجارب الجسد الماضية. فالشاعر بعد ذلك يفخر بجوده وجود قبيلته. ثم يعتز بالقوم في السلم والحرب. وبأنهم كانوا خطباء شجعانا ويتحدث عن خيلهم الحسنة ونفعها وما إلى ذلك. انطلاق فعل التذكّر من الدالّ الجسديّ الذي هو الشيب يؤكد إلى حدّ كبير قيمة الجسد في أنّه كان مركز إشعاع للشخص³³. فالماضي الذي تمتلئ به القصيدة بوصفه وعيا ينبت أصلا من علاقة الجسد بالعالم وبالأخرين في السلم والحرب وبأخلاق الكرم وأساليب مواجهة الطبيعة والحياة، هو في النهاية ماضي متجذّر في الجسد لا خارجه. يقول حريم الهمداني³⁴:

جرعت ولم تجزع من الشيب مجزعا وقد فات ربيّ الشباب فودعا³⁵
ولاح بياض في سواد كانه صوار مجو كان جدبا فأمرعا³⁶

وأقبل إخوان الصفاء فأوضعوا إلى كلّ أحوى في المقامة أفرعا³⁷
يولد النّص هنا بدءاً من لحظة رؤية الشيب بعين الآخر أو بعين الجسد الرائي، ثم يتّجه مثل النّص السابق إلى استعادة استعراضية لماض الجسد الشاب في بقيّة القصيدة. الأمر الذي يمكن تصوّره ضمن بنية زمنية أساسها حاضر/ماضي. فرؤية علامات الشيب والشيخوخة والضعف في الحاضر تدفع الجسد نفسه إلى استعادة ماضيه الممتلئ بمغامرات الفحولة والفروسيّة والمكانة التي كانت بين القوم.

الثلاثة أبيات الأولى تمثّل لحظة لمشهد الجسد وهو يفقد شبابه وقوّته وحتى مكانته بين القوم. فالجسد هنا ليس مادّة حميّة معزولة عن الشخص بقدر ما هي سفير الشخص إلى عالم الآخرين، والتي بموجبها يحظى الشخص بموقع ما بحسب معيارية الآخر الاجتماعية. فالشاعر يقول إنّ القوم صاروا ينصرفون عنه مقبلين على من هو مازال شاباً قوياً أسود الشعر. هنا لا يغدو لأثر الزمن في الجسد فاعليّة التأثير الفيزيائيّ فحسب. بل إنّ يعيد أيضاً ترتيب مواقع النّاس داخل المجتمع ضمن إيقاع الجدة والبلوى والشباب والشيخوخة والحياة والموت. يستطرد الشاعر بعد عرضه لبعض ذكرياته مع المرأة قائلاً:

فإن يك شاب الرأس منّي فإني أبيت على نفسي مناقب أربعا
فواحدة: ألا أبيت بغيرة إذا ما سوام الحيّ حولي تضوعا³⁸
وثانية: ألا أصمت كلّبتا إذا نزل الأضياف حرصاً لنودعا³⁹

وثالثة: أن لا تُقَدَّع جارتني إذا كان جارُ القوم فيهم مُقَدَّعا⁴⁰

ورابعة: ألا أحجل قِدرنا على لحمها حين الشتاء لنشبع⁴¹

كأنَّ الجسد إذ يسلبه الزمان شبابه يدفعه بالمقابل إلى اتخاذ موقف أخلاقيّ معيّن تجاه الذات واتجاه الآخرين. فهو وإن لم يعد في كامل قوّته ظاهراً، مازال يحمل من قوّة النّفس ما يجعله ذا قيمة في الحياة بين أبناء قومه. الجسد هنا يدافع عن نفسه بما لا يستطيع الزمن أن يسلبه منه : القناعات الأخلاقيّة والمبادئ والقيم التي تعطي لحياته معنىً حتّى وإن أمسى هذا الجسد بالياً وضعيفاً. يقول سعية بن عريض اليهودي⁴²:

ألا إني بليت وقد بقيت وإني لن أعود كما غنيتُ

فإن أودى الشباب فلم أضِعْهُ ولم أثكلُ على أتى غُنيتُ

إذا ما يهتدي حلّمي كفاني وأسأل ذا البيان إذا عييتُ

ولا ألقى على الحدثان قومي على الحدثان ما تبني البيوتُ

أياسرُ معشري في كلّ أمرٍ بأيسرٍ ما رأيْتُ وما أريْتُ

وداري في محلّهم ونصري إذا نزل الألدُ المُستमितُ

وأجنبُ المقاذع حيثُ كانت وأتركُ ما هويتُ لما خشيتُ

ينهض الخطاب هنا أيضاً من لحظة وعي بالضعف الجسدي عند الهرم. ولذا فهو خطاب صياغة للعلاقة مع العالم ومع الآخرين وفق سلوك أخلاقيّ معيّن أساسه القبول بالضعف من جهة وتأكيد متانة الرابطة اجتماعي مع القوم في كلّ أمرٍ من جهة أخرى. كأنَّ صياغة الخارج المرئي من الشخصية تجاه الآخرين تغطيّة للشعور بالضعف الجسدي الداخلي. كأنَّ الأخلاق مع الآخر مرهونة بما يصيب الجسد من الوهن والعطب مع مرور الزمن. فما يقوله الشاعر تجاه الجماعة لتأكيد صلته بهم شيء. وما تحجبه اللغة شيء آخر يفضحه المقول إذ يحجبه. شيء يتعلّق بالفرد المرهون في وجوده كلّهُ بالجسد، وما يتّصل به من قوّة أو ضعف. يقول عوف بن عطية بن الخرع الرّبابي⁴³:

وقالت كُبَيْشَةُ من جهلها أشياء قديماً وحِلماً مُعارا

فما زادني الشَّيبُ إلّا ندى إذا استرُوحَ المَرَضِعاتُ القُتارا⁴⁴

أحيي الخليل وأُعطي الجزيلَ حياءً وأفعلُ فيه اليسارا

وأمنع جاري من المُجْحِفِ والجارُ مُمتنعٌ حيثُ صارا

كثيرة هي النصوص التي تقوم على أساس مواجهة الضعف الجسدي حين الشيخوخة بخطاب تأكيد جوانب أخرى من الشخص تتعلق بالأخلاق والموارد وعمق التجربة في الحياة وغنى حياة أيام الشباب الماضية، وأن ضعف الظاهر لباس لقوة الباطن الذي صنعتها المحن والنوائب. فالوعي بالعالم يبدو بهذا المعنى متجذراً في الجسد⁴⁵. ونوعية المعرفة، فضلاً عن الشكل الذي تتخذه على مستوى خطاب اللغة الشعرية، مشروطة إلى حد ما هنا بنوعية العلاقة بين الجسد والعالم والآخر في نظام القبيلة وطبيعة المكان. يقول كعب بن سعد الغنوي⁴⁶ في رثائه لأخيه.

تقول سليماً ما لجسمك شاحباً كأنك يحميك الشراب طبيباً

فقلت ولم أعى الجواب ولم ألح وللدهر في صم السلام نصيب⁴⁷

تتابع أحداث تحرم من إخوتي وشيئ رأسي والخطوب تشيب⁴⁸

أتى دون حلو العيش حتى أمره نكوب على آثارهن نكوب

لعمري لئن أصابت مصيبة أخي، والمنايا للرجال شعوب

أخي كان يكفين وكان يعينني على نائبات الدهر حين تنوب

إن الإحساس بهشاشة الجسد وضعفه لا يأتيها هنا فقط من مضي

الزمن وحده، بل من امتلاء هذا الزمن بالخطوب والنائبات والمحن من جهة

، وفقدان الآخرين الإخوة الذين يتقوى بهم الفرد من جهة ثانية. فالدال

الجسدي الذي هو الشيب لا يحيل على الزمن وحده بقدر ما يحيل على تجربة

الحياة القاسية ضمن هذا الزمن. ثم إن ما يكرس حسّ الهشاشة الجسدية هو

شعور الفرد بالوحدة والعزلة وغياب الآخرين عنه بفعل الموت. الأمر الذي

يؤكد فكرة كون الجسد في الثقافة الجاهلية لا يحيا مفرداً. إنه قوي بالآخر

ضعيف بدونه. فالجسد والذات هوية واحدة مشروطة بالوجود ضمن

الجماعة (القبيلة). يقول الشاعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي⁴⁹ بحسداً لحظة

غياب الآخرين من حياة الفرد.

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فرداً

للساعر نفسه نص آخر ورد في الأصمعيات يقوم أيضاً على صورة

المقابلة بين شيب الجسد في الحاضر وشبابه في الماضي ضمن خطاب الرد على

رؤية الآخر (الأنثى) لعلامة الشيب فيه. وهو خطاب استعراض لخصوبة تجربة

الحياة في الحرب وركوب الأهوال. وأنّ هذا الشيب في الحاضر لا يعيبه، فهو خضاب نواب الدهر .

وقد عجبت أمانة أن رأتي تفرّع لّي شيبٌ فطيع⁵⁰
من ضمن النصوص التي تبدأ بذكر الشيب أيضا قصيدة المرّار بن منقذ⁵¹. ولكن دائما في صيغة جواب على تعجّب الآخر (الأنثى) من الشيب. إذ تغدو القصيدة كلّها خطابا تأويلياً لعلامة الشيب في الجسد، وملء حسن الفراغ في شيخوخة الحاضر بحسوبة تجربة الماضي، وتغيباً أيضاً لصورة الجسد العجوز في عيني الآخر تحت صورة الجسد الفني النموذج. يقول الشاعر:

عجبٌ خولة إذ تُنكرني أم رأت خولةً شيخاً قد كَبُرُ

وكساه الدهرُ سيباً ناصعاً وتحتى الظهرُ منه فأطير⁵²

إنْ ترى شيباً فإنّي ماجدٌ ذو بلاءٍ حسنٍ غيرُ غمر⁵³

ما أنا اليومَ على شيءٍ مضى يا ابنة القومِ تولّى بحسِرُ

قد لبستُ الدهرَ من أفنائه كلُّ فنٍّ حسنٍ منه حير⁵⁴

يستعرض الشاعر إثر ذلك فنون الحياة التي عاشها من مغامرات الفحولة مع النساء إلى متعة الصيد وركوبه فرسه التي ينعتها بأحسن ما في الخيول من الصفات، ثمّ يلمح بعدها إلى كرم الأصل وشرف المنبت:

أنا مِن خِنْدَفٍ في صَيّابها حيث طاب القِبْصُ منه وكَثُرُ⁵⁵

ولي التَّبْعَةُ من سُلّافها ولي الهامةُ منها والكُبُرُ⁵⁶

ولي الزُّنْدُ الذي يُورِي به إن كبا زُنْدٌ لئيمٌ أو قَصُرُ⁵⁷

وأنا المذكور من فتيانها بفعالٍ الخيرِ إنْ فَعَلَ ذُكُرُ

أعرفُ الحقَّ فلا أنْكِرُه وكِلابِي أنْسٌ غيرُ عَقُرُ

ولا ينسى الشاعر بعد ذلك أن يذكر ديار القبيلة التي ينتمي إليها، من أنّها مكان خصبٍ ممطرٌ مازال محتفظاً بالرّسوم ، وأنّ نساء قبيلته أجمل النساء خصّصا وصف واحدة علق بها قلبه.

هل عرفت الدّار أم أنكرتها بين تَبْرَاكِ فشسّي عبقرُ

جرّر السَّيْلُ بها عثنونه وتعفّتها مداليجٌ بُكُرُ⁵⁸

وترى منها رُسوماً قد عفت مثل خطّ اللام في وحي الرُّبُرُ

قد نرى البِيضَ بها مثل الدّمي لم يخنهنّ زمانٌ مقشعرُ⁵⁹

تقوم بنية القصيدة على ثنائية الحاضر / الماضي كما لوحظ في النصوص التي سبقت ضمن فكرة الشيخوخة والشباب. الحاضر هنا لحظة وعي بالجسد وهي تولد بدءاً من نظرة الآخر. كأنّ الشيخوخة شعوراً يأتينا من الخارج، من الكيفية التي ينظر به الآخرون إلى الجسد الشخصي⁶⁰. هذه اللحظة هنا هي بمثابة المحفز لخطاب ذكر الماضي بشكل ينبني على صنع نموذج الرجل الذي تحتفي وتحتفل به الجماعة وتفتتن به النساء. فالقصيدة كلّها مواجهة للحظة الحاضر الجسدي المحزن بماض الجسد الذي تجتمع فيه عناصر الكمال من قوة ومروءة وكرم ورقة حسّ ونبل. مواجهة لما يرى من الجسد الآن بما لا يرى من الجسد فيما كان. الماضي في القصيدة ليس شيئاً منتهياً. إنّه موجود بوصفه تجربة ونضجاً تحيل إليه علامة الجسد الخارجية في الشيب وانحناء الظهر. العلامة الجسدية هنا ليست تقول الشيخوخة كما تظهر للآخر بقدر هي تقول غنى الذات ونضجها وامتلائها بالمعنى إلى حدّ أنّ ليس ثمة أيّ شعور بالحسرة على ما مضى. فما قد مضى لم ينته، من حيث إنه يمثل لحظة النضج في الحاضر وعمقه. إنّ هذا الماضي المليء بفنون الحياة هو لباس الجسد في الحاضر.

قد لبستُ الدهر من أفنائه كلّ فنّ حسنٍ منه حبرٌ

ولنا هنا أن نتأمّل ما يمكن أن تحمله كلمة (لبست) من دلالة ترتبط بالتجربة الجسدية في سياق لغة الاستعارة، فكأنّ الشيخوخة لباساً نسيجه الماضي. دالّ يحيل إلى الغياب. لغة القصيدة تغدو بذاك كتابة للغياب، أو إنقازاً للعالم من مهاوي الغياب، ثاماً كما هي الحال في المواجهة الطليّة. يذكر هذا المعنى بيت آخر لطرفة بن العبد:

لبستُ الليالي فأفنيني وسرّبلي الدهرُ في قمصه⁶¹

ما يمكن الوقوف عنده أيضاً هو الكيفية التي يتمّ بها إنتاج الخطاب انطلاقاً مما هو شبه استراتيجيّة نصيّة للقول الشعري. فأغلب النصوص التي تنبني على مواجهة شيخوخة الحاضر بشباب الماضي كما سلف، تولد في صيغة ردّ على رؤية خارجية للجسد من قبل امرأة في العموم، تحمل معنى الاستنكار والتعجّب. وسواء أكانت تلك المرأة شخصاً فعلياً أم متخيلاً. فإنّ الأساس هي أنّها هنا كائن لغويّ يحضر كمكوّن ضمن سياق يتمّ بموجبه إنتاج الخطاب (القصيدة). إنّها المتلقّي في علاقة مواجهة مع المتكلّم ضمن وضعيّة

تواصلية معينة أساسها إعادة تأويل علامة الشيب من وجهة نظر المتكلم ، لا من وجهة نظر المتلقي (المرأة). كأن الخطاب يبدأ من نقطة عرض سياقه الذي سيولد منه ليعطي للماضي الذي سيعرضه شرعية حضوره في الحاضر. هذا من جهة ، من جهة أخرى فإن الماضي بوصفه خطاباً يتضمن نموذجاً معيناً للرجل مشروطاً، من حيث ما يُعرض ومن الكيفية التي يتم بها العرض ، بالمتلقي (المرأة). إنها ليست هنا فقط بمثابة الكائن المرأة الذي يعكس صورة النموذج الرجولي، فهي المرأة والقاعدة. ومن ثم تغدو كائناً لغوياً له فاعلية إنتاج الخطاب واتخاذ هذا الشكل دون ذاك.

الزمن في الخطاب الشعري هو زمن الجسد. فالشيب علامة تبدو كأنها ذاكرة الجسد. منها يولد الماضي. وهو ليس الشيب في حد ذاته، بل الشيب كما تمت رؤيته من قبل الآخر / المرأة. الشيب الذي يحتمل دلالة بداية فقدان الرغبة والفحولة. وهي الدلالة التي ينهض الخطاب كله لمقاومتها أو لمحوها، وإحلال خصوبة تجربة الماضي محلها. فأشياء الجسد ، ومنها الرغبة بشكل خاص توحى بالزمن⁶². الحوار بين الآخر والأنا في النص لا يدل بالضرورة على الوجود الشخصي والفعلي للشاعر ولا على الوجود الفعلي للمرأة في عالم الإحالة. عالم الإحالة يتراجع ها هنا إلى الخلف، يصمت أمام اللغة التي وحدها تتكلم. العالم في القصيدة حاضر فقط من حيث إنه غائب⁶³. فغيابه شرط حضور العلامة التي تغدو القصيدة كلها. تماماً مثلما هو الأمر في القصيدة الطليعية، اللغة تسمية لما ينتهي، ولما لم يعد كائناً. تثبيت لما يطويه الزمن في الزمن الخارجي داخل عالم اللغة. الشباب مثلاً في القصيدة عالم لم يعد كائناً. ولكنه يعاد إنتاجه في لحظة الحاضر عند الشيخوخة. اللغة في القصيدة كأنما هي جسد ثانٍ بديل عن الجسد الأول الذي التهمه الزمن. ثمّة أيضاً من النصوص التي يكثر فيها ذكر الشباب بنغمة التحسر والحنين ضمن صور تدلّ على أنّه زمن الصبى والبراءة والهناء أكثر من كونه زمن القوة والفروسيّة والفحولة. ولكن دائماً في إطار التقابل الضدي بين ما كانه الجسد وما صار له الآن، من مثل ذلك قصيدة أبي صخر الهذلي⁶⁴:

عجل الشباب به فليس بقافل

بكر الصبى عنا بكون مزايل

أبكي خلاهما بكاء الثاكل

بانا معاً وثركت في مثواهما

وبشورة من عيشنا وفواضيل⁶⁵

أخوا صفاء فارقا ببشاشة

ولذائذ معسولة في ريقة
وعنائب غذوية تندي ضحى
وبيوت غزلان نهاب دخولها
فأناخ شيب العارضين مكانه
جاورتنا بقليل للذات الصبي
وشخص عيش بعد عيش لين
وبسحبة تغشى السواد وغشوة
ينشأ النص من حسّ التضاد بين ماضي وحاضر، بين صور الصبي والشباب من جهة ، وصور الشيخوخة والمهرم والسقم من جهة أخرى. وهي مواجهة هنا بين جسدين اثنين الأول ليس أكثر من ذكرى والثاني حاضر بئس. كذلك تصوّر اللغة حركة الزمن في الجسد بما يصيبه من نقصان وبلى. فالجسد في عين الآخر الذي هو ها هنا المرأة يغدو علامة ملموسة تشير إلى فعل الزمن الذي لا يرى إلا فيما يتركه من أثر. وإن كانت سبقت الإشارة إلى أن حضور المرأة بما يشبه المرأة التي يرى فيها الشخص جسده العجوز، فإنّ من الممكن أيضاً أن نقول إنّ المرأة هنا، عادةً ما تكون شابة وليست عجوزاً، ممّا يجعل الصورة في النص قائمة على المواجهة بين ما يرمز إلى الخصوبة في شخص الأنثى وما يرمز إلى العقم والجذب في شخص الرجل العجوز.

¹ -م.س.ص.487.

² -ختور: الكثير الغدر

³ -طحطح الشيء فرقه، وكسره، والوحي الصوت ولعله يريد به الحرب (هكذا في شرح الشنتمري ص.489) والرجال جمع رعلة وهي القطعة من الخيل ليست بالكثيرة.

⁴ - Charles Baudelaire, Les fleurs du mal, L'ennemi, librairie generale française, 1972.p.24.

⁵ - ابن مقبل، عيم بن أبي، ديوانه، تحقيق عزّة حسن، دمشق، 1962، ص:273.

⁶ - أبو الطيّب المتنبي، الديوان، شرح اليازجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط.1984، ص.366.

⁷ - أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدّمة للشعر العربي، ص.27. دار العودة، بيروت، لبنان، ط.4. 1983.

- ⁸ - الخنساء، محاضر بنت عمرو بن الشريد السلمي، أنيس الجلساء، شرح ديوان الخنساء، مجهول الشارح، تحقيق الأب لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، 96. ص: ⁹ - الهام: هامة وهي رأس كل شيء، وتعني الجنة أيضاً. كما تعني اليوم التي تألف القبور والأماكن الخربة. والأرماس جمع رمس وهو القبر.
- ¹⁰ - الجديدان هنا هما الليل والنهار.
- ¹¹ - سوزان ستتكيفيش، القراءات النبوية في الشعر الجاهلي، مجلة علامات، عدد 18، ديسمبر، 1995، ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي، ص. 114. بتصرف.
- ¹² - الأصمعيّات، ص. 100.
- ¹³ - - ليبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، شرح وتحقيق وتقديم إحسان عباس، الكويت 1962، ص. 51
- ابن قتيبة، أبو عبد الله بن محمد بن مسلم، الشعر والشعراء، تقديم الشيخ حسن ميم، ومراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، ص. 173. 174.
- * - "هو أربد بن قيس أخو ليبيد لأمه، أتر النبي صلى الله عليه وسلم غادراً. وكان قديم عليه مع عامر بن الطفيل فدعا الله عليه أصابته بعد منصرفه صاعقة فأحرقته. ففيه قال ليبيد: أخشى على أربد الخثوف ولا أهرب نوء السماء والأسد فجعي الرعد بالفارس يوم الكريهة النجد.
- ويقال فيه نزلت الآية: "ويُرسل الصواعق فيصيب بها من يشاء". ينظر ابن قتيبة، م. س. ص. 173.
- ¹⁴ - الخنساء، الديوان، ص. 259. تعار: اسم لجبل.
- ¹⁵ - ابن قتيبة. الشعر والشعراء، ص. 51.
- ¹⁶ - ديوان الهذليين، طبعة القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1965، القسم الأول، شعر أبي ذؤيب وساعدة بن جؤية، ص. 191.
- ¹⁷ - "النجيس والناجس واحد، وهو الذي لا يكاد يُبرأ منه من الأدواء، وقوله كان صحيحاً صائب القحَم، يقول كان إذا اقتحم قحمة لم يطش... إذا اقتحم في أمر أصاب وقصد في اقتحامه".
- ¹⁸ - "واهنة: وجع يأخذ في المنكين والعنق. العسم: اليبس. يريد أن مفاصله قد يبست. يقال: عسم يعسم عسماً".
- ¹⁹ - "ما يصل، أي ما يصطلي به في الشتاء. يرد أن الهرم لا تراه في شتاء ولا في قيظ إلا يجمع ويُعد للشتاء الخطب، لأنه لا يسافر ولا يبرح. والجحمة حر النار".
- ²⁰ - "حتى يُقال له وهو وراء البيت والدار يحدث نفسه. فم فقد سار الحي. فاحتزم أي شدّ وسطك". شرح الغريب من المصدر نفسه.
- ²¹ - ذو الأصبع العدواني، ديوانه، جمع وتحقيق عبد الوهاب العدواني، ومحمد نايف الديلمي، الموصل، 1973، ص. 33. 34.

²²-Malek Chebel, Le corps dans la tradition au Maghreb, P. U. F. 1^{ed} 1984. P177.

²³-أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، دار الجيل زبيروت، ص. 161.

*أبو الطمحان القيبي: هو حنظلة بن الشرقي من الشعراء الجاهليين، أدرك الإسلام ومات قبيل الهجرة، كذا في المصدر السابق، ص. 22.

²⁴-أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، ص. 224.

²⁵-راجع ص: 21.

²⁶-ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله، الشعر والشعراء، تقديم ومراجعة، الشيخ حسن ميم والشيخ عبد النعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان. 1987. ص. 174.

أخلق: جعله قديماً بالياء. عهد القين. القين هو تصليح السيف وصقله عند الحداد.

²⁷-المفضل بن محمد بن يعلى الضبي، المفضليات، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط: 2، بيروت، لبنان، ص: 392.

²⁸- ينظر: رولان بارت، الجسد أيضاً وأيضاً، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 7. 1989. ص. 148.

²⁹- ديوان النمر بن تولب، تحقيق النوري محمد القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1969، ص. 101.

³⁰- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار بن المعيد، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1965. ص. 113.

³¹-ديوان كعب بن زهير، رواية أبي سعيد السكري، دار القاموس الحديث، بيروت، 1968، ص 55.54.

³²- المفضليات، ص. 119.120.

³³-دافيد لوبروتون، م.ن. 163.

³⁴- الأصمعيّات، ص. 62.

³⁵- "ربعي الشباب: أوله".

³⁶- "الصّوار بالضمّ والكسر : القطيع من البقر. الجوّ: ما انخفض من الأرض. أمرع: أخصب وأكلا. وبقر الوحش فيه سوادٌ وبياض".

³⁷- "أوضعوا: أسر عوا. الأحوى: الأسود. عنى به أسود الشّعْر. المقامة: المجلس والقوم. الأفرع: التامّ الشّعْر. أراد أنّ شبيهه نفر منه إخوانه".

³⁸- "الغرة: الغفلة. سوام الحي: الإبل السائمة. يريد أنّه لا يغفل عن حماية قومه إذا ما دُعروا".

³⁹- "لئودع: لئترك. يريد أنّه لا يمنع كلبه النباح خوف الضيف".

⁴⁰- "تقدّع من القدع: وهو الرمي بالفحش وسوء القول".

⁴¹- "لا أحجل: أي لا أسترها وأجعلها في حجلة. وهي بيت العروس يُزيّن بالثياب والأسيرة. يرد أنّه يُظهرها ليُطعمها للضيف".

- ⁴²- الأصمعيّات، ص. 84.
- ⁴³- المُفضليّات، 413.
- ⁴⁴- "استرّوح: تشمّم: القُتار: ريح الشّواء. يرد اشتدّ الزمان وكان القحط. ولم يُطعم أحدٌ صاحبه لضيق العيش. وخصر المُرضعات لأنّه يُحتال لهنّ. فإذا جهدن على هذه العناية بهنّ فغيرهنّ أشدّ جهداً".
- ⁴⁵- جمال مفرج، كوجيتو الجسد، مجموعة من المؤلّفين، منشورات اختلاف، 2003، ص. 34.
- ⁴⁶- الأصمعيّات، ص. 98.
- ⁴⁷- السّلام: الحجارة الصّلبة.
- ⁴⁸- تحرّمن: اقتطعن واستأصلن.
- ⁴⁹- أدونيس، ديوان الشعر العربي، المجلّد 1، ص. 189.
- ⁵⁰- الأصمعيّات، ص. 174.
- ⁵¹- المُفضليّات، ص. 82.
- ⁵²- السّب: الخمار والعمامة ونحوهما من رقيق الثوب. تحنّى وأطير: الحنى وعطف.
- ⁵³- الغمر: الذي لم يُجربُ الأمور.
- ⁵⁴- حبر: ذو منظر حسن.
- ⁵⁵- صيّلبها: خالصها ووسطها. القيّص: العدد الكثير.
- ⁵⁶- "التّبعة: شجرة تتخذ منه القسيّ والسّهام. يريد أنّه في المغرس الجيّد. وليس من رديء الشّجر. السّلاف: من تقدّم من القوم في الشرف. لي الهامة: أي أنّه في موضع الرأس والعزّ. الكبر: مُعظم الأمر".
- ⁵⁷- الرّند: العود الذي تُقدح به النار.
- ⁵⁸- عثّونه: أوّلّه. مديج: رياح تدلج عليها بالليل وتبكرُ عليها بالنهار.
- ⁵⁹- مُقشعر: مُمحل ومُجذّب.
- ⁶⁰- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد. 149.
- ⁶¹- ديوان طرفة بن العبد، شرح وتقديم مهدي محمّد ناصر الدّين، نشرات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان. ص. 51.
- ⁶²- دافيد لوبروتون، م. ن. ص. 149.
- ⁶³- Maurice Blanchot, L'espace littéraire, p. 42.
- ⁶⁴- شرح أشعار الهذليين، السّكري، ج. 2، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ومراجعة محمود محمّد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ص. 927، 928.
- ⁶⁵- بشورة: بحسن.
- ⁶⁶- "عنايب: يريد الشراب. غياطل: أصوات ونعيم. "إنّهم لفي غيطة من عيش".

التشكيل الفني في ديوان أسرار الغربة لمصطفى الغماري

أ. ليلى غضبان/جامعة باتنة
Leyla.ghodbane@yahoo.com

Résumé

La poésie contempo-raine est une poésie (تشكيلية) où se marient l'audio et le visuel, ainsi s'impose le niveau (تشكيلي) lui-même dans les études de langue ou langagières cela se traduit par l'image de la couverture avec ses couleurs et ses icones et leur emplacement sur la couverture; sans oublier l'espace photographique dessiné par la géométrie des vers poétiques, ajoutons à cela l'espace textuel déterminé par l'écriture et la position des lignes et la numérotation chose qui n'est pas nouvelle dans notre langue arabe qui accorde une très grande importance au coté artistique et les figure de style et la rhétorique en témoignent.

الملخص

القصيدة المعاصرة قصيدة تشكيلية، حيث يتم الالتحام بين السمعى والبصرى؛ وهكذا يفرض المستوى التشكيلي نفسه على الدراسات اللغوية. وهذا ما ينشده المقال من خلال الحديث عن صورة الغلاف بألوانها وأيقوناته وموضعها، والفضاء الصوري الذي ترسمه الأبيات بهندستها، والفضاء النصي الذي تحدده جهة الكتابة ووضعيات الأسطر، وعلامات الترقيم. وهذا ليس بالجديد على لغتنا العربية التي لم تهمل الجانب التشكيلي، فالعروض والبلاغة خير شهود.

000

أول ما نستقبل في الديوان هو جانبه البصري؛ من خلال: صورة الغلاف، الفضاء التصويري، والفضاء النصي، فقد «قيل البيان اثنان بيان لسان وبيان بنان، وما من فضل بيان البنان أن ما تثبته الأقلام باق إلى الأبد...»⁽¹⁾، فالبيان (البلاغة) ليس حكرا على الجانب السمعى؛ بل يتعداه إلى البصري، فبلاغة اللسان تكون بالصوت، وبلاغة البنان تكون بالكتابة، وقد وجد الباحثون «أن الرموز الأولى كانت متمثلة في نحت الصخور وتطور ذلك إلى

هذا الترتيب ليس بالاعتباطي؛ فأول ما يرحب بالقارئ في الديوان هي: الصورة التي على الغلاف ثم الفضاء الصوري للقصيدة، ثم الفضاء النصي.

1- صورة الغلاف:

تجاوز العصر الذي نحن فيه ثقافة المكتوب إلى ثقافة ما بعد المكتوب؛ إنه عصر الصورة، ونجد رولان بارت يرى أن «...الصورة ثلاث رسائل:

- الرسالة اللغوية *le message linguistique*
- الصورة التقريرية *l'image dénotée*
- بلاغة الصورة *«rhétorique de l'image»*⁽⁷⁾

الصورة لها جانب بلاغي، فالبلاغة لا تقف عند حدود النص المكتوب، بل يمكن للصورة أن تتضمن جانبا بلاغيا «على عكس ما كان سائدا عند البعض، من أن البلاغة حكر على اللغة ويقول الحكيم كونفوشيوس عن بلاغة الصورة: «الصورة خير من ألف كلمة» ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها الجميع»⁽⁸⁾ فاستخدام الصورة هنا تأكيد لعجز اللغة عن الإحاطة بكل ما يدور في خلد المبدع. فالصورة طلسم يواجه القارئ لابد لها من تأويل.

والصورة على غلاف الديوان تجذبنا بألوانها قبل أشكالها:



1-1 / اللون (التمثيل التشكيلي):

قبل إدراك الأشكال المكونة للصورة ندرك الألوان، ولعل توزيع الألوان على الصفحة هو الذي يتولد منه الشكل «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية متفاوتة تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر -كالطفل- يجب هذه الألوان والأشكال...»⁽⁹⁾ وهذا الحس الطفولي الذي يمكن اعتباره معادلا موضوعيا لاكتشاف رؤية جديدة، وميلاد أفكار جديدة بحده يرمي بظلاله على قصائد الديوان مثل: قصيدة "مسافر في الشوق"، "اطمئي.. أماه"، والقصائد التي تحمل دلالة الحب (فالطفل في الأساطير اليونانية رمز له) والسؤال الذي ينطلق هنا هو: ما هي الألوان المستخدمة؟ وما هي دلالاتها يا ترى؟؟.

تم استخدام الألوان التالية: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق. «712 nm للأحمر، 575 nm للأصفر، 535 nm للأخضر، 475 nm للأزرق، وتتميز هذه الألوان الأربعة بأنها لا تتداخل، فبينها حدود لا تتجاوزها»⁽¹⁰⁾ وترى نظرية المقابلات التي طرحها *hering* «... أن رؤية اللون تقوم على ثلاثة ثنائيات تستجيب للمنبهات: أبيض وأسود (...). أصفر وأزرق، أحمر وأخضر»⁽¹¹⁾، ولكن رغم هذا التقابل نجد أنها منسجمة مع بعضها إما لتشابهها أو لتكاملها أو لتضادها القوي.

رتب نيوتن الألوان كما يلي: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي⁽¹²⁾.

يلاحظ أن الألوان الأربعة (أحمر، أصفر، أخضر، أزرق) قد تفاعلت مع بعضها البعض فولدت: البرتقالي، الأخضر المصفر، الأخضر المزرقي، دون تفاعل لوني بين (الأزرق، الأحمر) ليتولد البنفسجي، والسؤال: لماذا استبعد البنفسجي؟؟ فهو «... يوحى بالأسى والاستسلام»⁽¹³⁾ ولهذا لم يتم اللجوء إليه، والآن لماذا تم اختيار هذه الألوان؟؟ «الأحمر: يحمل دلالة الهجوم، والشجاعة والثار والحيوية والشباب، الأصفر: له دلالة التحفز والنشاط، الأخضر: له دلالة الدفاع والحفاظة على النفس، يمثل التجدد والنمو، الأزرق: له دلالة الطاعة والولاء، والتأمل والتفكير، والشباب، والمسؤولية»⁽¹⁴⁾ وهذه الألوان في الصورة تم ذكرها في المتن:

الأخضر: وأمطر في ضميري همسه..
 واخضرت السبيل⁽¹⁵⁾
 الأزرق: لأنت في البيد يا ليلاي واحتنا
 وانت في اللجة الزرقاء مرسانا⁽¹⁶⁾
 الأصفر: يقتات منه الوهم يعصر فكره
 فتشوكي أحقاد الصفر⁽¹⁷⁾
 الأحمر: شيوعية حمراء... تشفي غليلهم
 ولكنها تدمي القلوب...
 وتظم⁽¹⁸⁾

ثمة تفاعل بين هذه الألوان و(صراع) بين الإحباطات الإيجابية (الأخضر، الأزرق) رمز الترحال والبحث (اخضرت السبيل^(*))، في اللجة الزرقاء مرسانا) و(الأحمر والأصفر) دلالة الألم، هذه الألوان كلها تحمل دلالة الحركة والنشاط كمعادل موضوعي للتوتر الذي يعيشه المبدع وإحساسه بالاغتراب، وما هذا الانتقال (الارتحال) بين هذه الألوان إلا سعي للبحث عن الغامض وهذا ما جعل عنوان الديوان "أسرار الغربة" يتربع على هامة الصورة.

1-2 / التمثيل الأيقوني:

بعد أن تنبه ألوان الصورة عين القارئ يأتي دور الشكل وما يحيل إليه، «تستند الصورة من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة)»⁽¹⁹⁾ فما هي الأيقونات التي شكلت غلاف الديوان؟ أول ما يشد الانتباه أنه لا يوجد شيء واضح، فثمة خيالات إنسان وخيول ورياح، ونجد أن هذه الثلاثية ترمي بأشرعتها على قصائد الديوان، وأرجحها هذا البيت:

تثور.. تجتاح خيل
 الشمس يا وطني
 سود الرياح .. وتجتاب
 المسافات⁽²⁰⁾
 يا راى «عقبة».. يا

ثبوت (21)

قسم الدراسات الشعبية

دراسة أي ديوان، أو نص تستلزم مشاركة بين القارئ والنص، وهنا يكون أول لقاء مع النص ضمن "فضائه الصوري" «.. هذا الممنوح للرؤية داخل النص هو فضاؤه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»⁽²⁵⁾ فالاهتمام هنا بالممنوح للرؤية واكتشاف جمالياته من خلال الأسلوب المتبع. فالقصيدة بيت الشاعر ولها تصميمها الخاص، والسؤال هنا كيف اختار "أسرار الغربة" تصميم ديكور قصائده؟؟ يمكن التقسيم قسمين:

1-2- التقسيم 1: بين القصائد

1-1-2 / الفصل:

الشعر العربي القديم شعر عمودي حيث « تقوم القصيدة العربية على أساس النظام والتساوي في الأجزاء التي يوزعها البحر الشعري على محورين هما الصدر والعجز، اللذان يفصل بينهما حيز من الفراغ أو البياض، تراعي الكتابة مبدأ "التناسب" العقلي (...) ولذلك اتبعت مبدأ "التناظر والتقابل" بين شطري البيت الواحد، وبين أبيات القصيدة كلها (...) [وهي] صورة لرؤية شعرية كانت تؤثر الوضوح...»⁽²⁶⁾ بمعنى أنها تكون بهذه الصورة:

عجز		صدر	
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____
_____	_____	_____	_____

القصيدة العربية تعتمد: * التوازي العمودي للأبيات.

* التقابل الأفقي للأشطر.

وغير بعيد عن الصورة الفنية نجد أن اللغة الواصفة للقصيدة العربية استعارية «... نجد أن القصيدة في اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت أو الخباء أو دورة الشمس النهارية»⁽²⁷⁾ فلم يتم الابتعاد عن الطبيعة لتولد الثقافة، يقول ابن رشيق «.. واشتقاق التصريح من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها...»⁽²⁸⁾ الباب !! لماذا الباب؟ الباب حاجب لما في البيت، كما يحتجب المعنى عن القارئ، ولا يتم إدراك ما وراء الباب إلا بطرقه فلا بد من دراسة الفضاء الصوري.

لعل تسمية الشطر الأول من البيت (صدرا) فيه استدعاء لصورة القفص الصدري والصدر يحوي القلب (مضخة الحياة)، فكما يخفي القفص الصدري القلب، تخفي القصيدة المعنى.

جاءت على هذا النحو الصوري (فراغ بين الصدر والعجز) قصيدتان فحسب: سفر في مسافة الشوق، أسرار الغربة، وكلاهما تحمل دلالة البعد (مسافة، شوق، غربة).

وأكبر في المدى حلما وتكبر فيك أسرار
وتكبر تكبر الأشواق في مقل الهوى الناري⁽²⁹⁾

فكل من (الكبر، المدى، الأشواق) توحى بالاتساع والبعد.

2-1-2 / المتحد:

نجد ضمن القصيدة العمودية قصائد تخلو من البياض بين الصدر والعجز، حيث ينشأ فضاء صوري جديد.

بيت
صدر وعجز

عدد القصائد التي توحد الصدر بالعجز خمس قصائد: (هيلانا، رباعيات وتر جريح، لا أملك إلاك، عندما توقظني الذكرى، أغنية اللهب الرحيم)، وكلها تحمل دلالة القرب: هيلانا دلالة الحب، الجرح لا يتم إلا بالتماس، الملكية كذلك، الذكرى تحمل دلالة عودة أحداث الماضي واقترابها، اللهب الرحيم يدل على المماس، فهذا التوحد بين الصدر والعجز معادل موضوعي لذلك التوتر الذي يعانيه المبدع ومحاولة إدراك الغامض (المعنى)، فالشعر وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة، وهذا الاتحاد بين الصدر والعجز معادل موضوعي للتخلص من حالة الاغتراب «... التشكيل المكاني في القصيدة (...) معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها»⁽³⁰⁾ فالفضاء الصوري فضاء نفسي يجلي تسارع الأنفاس بحثا عن المعنى الغامض الغائب.

هذا التوحد يبعث بمصطلح صوفي إلى الذهن هو "الفناء"، بالفناء يتم الاتحاد بين الذات والموضوع ف «المعرفة الصوفية هي معرفة ذوقية كشفية تتم عن طريق الاتصال المباشر بين الذات العارفة وموضوع المعرفة (المطلق)

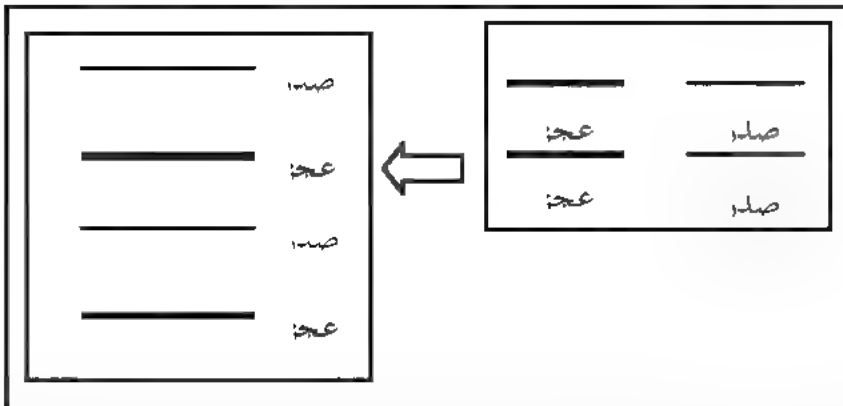
دون واسطة من العقل أو الفكر، ذلك أن هذه المعرفة تلغي المسافة بين العارف والموضوع، ولكن هذه المعرفة لا تنتج اليقين والطمأنينة، وإنما غايتها كما يقول الصوفية (الدهشة والحيرة)....⁽³¹⁾، إذا نظرنا إلى هذا الفضاء الصوري من زاوية الباب ذي المصراعين، نجد أن الباب صار ذا مصراع واحد وهذا يستلزم وجود صعوبة للدخول إلى باحة المعنى، كما في أبيات من قصيدة "لا أملك إلاك".

أنا يا خضراء عشق.. لم
للاسفار أمره
في الظلال الخضر يا
حسنا... كم عانق وتره
أصحيح أن للحب
لقاء.. قد أسره
ليس إلا الحب ميثاق..
وإلا الوصل سكره⁽³²⁾

فالملكية تستلزم اجتماع (المالك والمملوك)، العناق يستلزم وجود متعانقين (الصدر والعجز) اللقاء أيضا يستلزم اجتماع ما كان مفترقا، الميثاق هو تأكيد الصلة بين ما كان متباعدا.

2-1-3 / المتداخل (المتشابك):

من القصائد العمودية ما يتشابك الصدر والعجز مع بعضهما البعض كتشابك أصابع اليدين وقد بلغ عددها 17 قصيدة في الديوان، وهي مخالفة للنمطين السابقين.



هذا النوع من القصائد عمودي كالأول، ولكنه كتب فقط بهذا الشكل فلا فرق بينهما، فإذا كانت القصيدة العمودية في النمط المنفصل الشطرين توحى إلى باب ذي مصراعين بينهما فراغ، وفي النمط "المتحد" صار الباب ذا مصراع واحد موحد أمام الوضوح، أما في هذا النمط الذي يتداخل فيه الصدر مع العجز فإن الباب ذا المصراعين صار ذا مصراع واحد مزدوج مما زاد في سماكته أمام الوضوح أكثر من سابقه. «... ومن ثم كان مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة (...) الحداثة الإبداعية هي في أساسها الجوهرى حدة وعي مستمر بالتحول»⁽³³⁾

أروي على شفة الضفاف قصائدًا خضر الوعود⁽³⁴⁾

فهذا التشابك داخل البيت الواحد بين الصدر والعجز هو معادل موضوعي لاغتراب المعنى .

2-1-4 / الحرة:

بلغ عدد القصائد الحرة⁽³⁵⁾ في "أسرار الغربة" ستة قصائد من مجموع اثنتين وثلاثين قصيدة وهي: (حرام، ثورة صوفية، بين يدي، "إقبال"، معزوفة الألم، شكوى، سراب) «... هل كان خروج الشاعر الحديث إلى الإيقاع الحر مجرد لعبة شكلية عروضية؟»⁽³⁶⁾ أم أن الأمر يتجاوز ذلك الشكل إلى توحد الشكل والمضمون؟

إن تفجر الصرح العمودي للقصيدة هو معادل موضوعي لاتساع المعنى وعدم محدوديته وانطلاقه في سماء الغموض، فالشعر فوضى وارتباك وخروج عن الحدود، هذا الغموض ضريبة الكشف عن حقائق جديدة إنها كلجنة الفراغة.

2-2- التقسيم الثاني: داخل القصائد

2-2-1 / قصائد متقطعة:

المقصود بها تلك القصائد التي قسمت إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض، وجل قصائد الديوان من هذا النمط (30 قصيدة من مجموع 32). والسؤال لماذا هذا الانقسام الداخلي؟؟ «يرى إدغار آلن بو، أن الوحدة العضوية في الشعر تقتضي أن تكون القصيدة قصيرة، حتى يستطيع القارئ أن يمتص الشحنة الشعورية في جلسة واحدة، دون انقطاع يخلخل بناءها ويمنع من تذوقها كاملة»⁽³⁷⁾ إنها كوجبة لتذوقها والاستمتاع بها لابد أن تكون لقيمات. نجد أن عدد الأبيات يختلف من جزء إلى آخر، فكيف يتجلى هذا الاختلاف ولماذا؟. نجده في أربعة أنماط:

أ/ المتذبذبة: فمرة تزيد الأبيات عددا وأخرى ينقص عددها بين الأجزاء وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط (12 قصيدة) منها: هيلانا (الأجزاء سداسية الأبيات ثم ثلاثية ثم سداسية) ولن نموت الحقيقة (8 أبيات، 9 أبيات 4 أبيات، 7 أبيات، 14 بيتا).

ففي هيلانا نجد بدايات الأجزاء تبدأ بما يلي: (ج1/ يلوك الحزن أشواقي، ج2/ راحلي تجوب الليل والسفرا، ج3/ بعيد عنك هيلانا، ج4/ تدور.. تدور أشواقي، ج5/ ... يصد الشوق عن رحلاته الملل، ج6/ يزدرد الظلام الأحمر، ج7/ أهيلانا... بعيد عنك يا زيتون أفراحي، ج8/ أنهب أنت -هيلانا-...، ج9/... يا قصي السمرء، ج10/ وتصحو... ترتوي الأشواق...) فثمة صور تعتمد التشخيص وتتضمن دلالة الألم، المعاناة، واللامعقول.

إن هذا التذبذب في عدد الأبيات معادل موضوعي للتوتر الذي يضمن الإبداع، والأرجح أن ارتفاع هذا التذبذب هو الذي طغى على العنوان "أسرار الغربة" وضبابية المعنى وراء هذا التوتر.

ب/ المتنازلة: بمعنى أن عدد الأبيات تنتقص من جزء إلى آخر، وكان عددها خمسة قصائد، منها (اطمئي أماه: 9 أبيات، 7 أبيات، أربعة أبيات، أربعة أبيات)، ومأواك في الغاب (17 بيتا، 7 أبيات، 4 أبيات، 4 أبيات)، لو قرأت أن كتابي إلى بابلونيرودا، معاهد أحبابي، الشوق الآتي. مثال: قصيدة لو قرأت كتابي إلى «بابلو نيرودا» نجد الأجزاء تبدأ بما يلي: (ج1 إيه.. نيرودا. لو قرأت كتابي لرأيت السماء في الحرف تتلى، ج2/ ... لرأيت الخلود يسقيك نهلا). ج3/ إيه نيرودا قد غضبت.. ولكن لظلام أشقى وأفتك قتلا).

حيث تم الانتقال من المحسوس (السماء) إلى المجرد (الخلود)، ومن العلو (السماء) إلى الأسفل قتل (القبر في باطن الأرض)، إنه انتقال من الفكرة الواضحة الحسية (السماء) (كثرة الأبيات) إلى الفكرة المجردة الغامضة (الخلود) قلة الأبيات، فإذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة.

ج/ المتصاعدة: حيث أن الأبيات تتزايد من جزء إلى آخر، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط أربع قصائد منها ثورة الإيمان (خمسة أبيات ثم ستة أبيات). سفر في مسافة الشوق (3 أبيات إلى ستة أبيات)، أقوى من الأيام، وثيقة شوق إلى الحب الواعد، فكلمها توحى بعاطفة كبيرة، ففي قصيدة "ثورة الإيمان" بدئ الجزء الأول بـ (أحارب في ديني وفكري ومذهبي) وفي الأجزاء اللاحقة برزت شروح لهذه المحاربة والصراع من خلال (أنا/هم)، فهذا التصاعد معادل موضوعي للانتقال من الغامض ومحاولة توضيحه، أو انتقال من وجوه غامضة إلى أخرى أقل غموضاً، عكس المتنازلة؛ أي من الأقل غموضاً إلى الأكثر غموضاً.

د/ الثابتة: وهي التي جاءت كل أجزائها تتضمن نفس العدد من الأبيات، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط ثلاثة قصائد وهي رباعيات وتر جريح، مناجاة، عندما توقظني الذكرى، فثمة عملية سرد في هذه القصائد. ونجد في قصيدة "رباعيات وتر جريح" مسحة من الأسى وعدم التفاؤل (غدي ما عاد يغربن... وكم يغري الغد الخضل)⁽³⁸⁾ فهذا الثبات في الأبيات معادل لنقص التوتر والسرد الموضوعي.

ومنه فإن هذه القصائد المتجزئة معادل موضوعي لذلك الغموض الأسر الذي يلاحق الإبداع، وما هذه التجزئة إلا تقنية للإحاطة بالمعنى وكشف الحقائق، إنها أشبه ما يكون بالشهيق والزفير أثناء العدو وراء هذا المعنى، ثم التوقف لتغيير الزاوية التي يلاحق بها المعنى.

2-2-2 / قصائد مستمرة:

هي تلك القصائد التي جاءت أبياتها دفعة واحدة، كزفرة واحدة، وقد بلغ عدد القصائد من هذا النمط قصيدتين (أزهار الحنين، إلى صوفية الوجه والثورة)، من مثل: قصيدة "إلى صوفية الوجه والثورة":

تواثب الرفض...
 طوفانا من الغضب
 على دمي
 الرفض يا حسناء
 ملتهب
 فعانقي الموجه
 الخضراء.. والتهبي⁽³⁹⁾

فكل من (الطوفان، الدم، الموجه، اللهب) تدل على الحركة السريعة.

يلاحظ أن "أسرار الغربة" كانت قصائده عمودية متشابكة في جلها وكأنه باب من طبقتين سمكيتين، يقف أمامه القارئ مذهولاً، وهذا ما تجلّى في ضيق البيت الشعري وسماكته، ووجود القصيدة الحرة كان معادلاً موضوعياً لاتساع المعنى وعدم محدوديته فانفجر الفضاء الصوري العتيق ليسمح للمعنى برحلاته السندبادية.

كما أن قصائد الديوان جاءت متجزئة على ذاتها (متعددة الأقنعة) للإحاطة بالمعنى ومحاولة إغرائه للاستسلام، ومن يوتوبيا⁽⁴⁰⁾ الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي يشد البحث رحاله.

3- الفضاء النصي: *Espace textuel*

بعد الفضاء الصوري يتم الانتقال إلى اكتشاف بدائع بصرية أخرى وهي الفضاء النصي. «... إن الفضاء النصي، هو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة»⁽⁴¹⁾ فالفضاء النصي بمثابة الجدار الناتج عن عملية البناء من خلال ما يحتويه من فراغات أشبه ما تكون بالباب أو النافذة يطل من خلالها على القارئ، فيكون الفضاء النصي عتبات لأبد من تخطيها.

3-1- جهة الكتابة على الورقة:

اختيار جهة الكتابة على الورقة يعطي برقية جمالية للقارئ. يلاحظ أن قصائد أسرار الغربة جاءت الكتابة فيها على الجانب الأيمن وهي: «دلالة

محاولته في الاندماج داخل المجتمع وانفتاحه على عالمه وبيئته وطموحاته وآماله في التقدم وإثبات الذات وتحقيق الأحسن والأفضل، والاستقلالية في أخذ القرارات والاعتماد على النفس في ذلك»⁽⁴²⁾ إن محاولة الاندماج في المجتمع معادل موضوعي للتخلص من الغربة التي يعيشها الإبداع، من مثل قصيدة "معاهد أحبابي":

هنا كان أحبابي.. وكان
المهوى فنا
يبث لهيب الشوق في دربنا
لحننا⁽⁴³⁾

لعل هذا ما أقام تشبيه الشعراء بالأنبياء؛ فالنبي ينأى عن مجتمعه ينتظر نزول آيات ربه عليه ليعود بها إلى مجتمعه مبشرا بحياة مثلى، فالأحباب هنا رمز المجتمع والدرب رمز الاغتراب.

3-2- الخطوط الأفقية:

الكتابة في أسرار الغربة اختارت التوازن الأفقي لتمثل «الثبات والتساوي والاستقرار والصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلام»⁽⁴⁴⁾ فالقصيدة عملية تفريغ واستشفاء للشاعر «إن الأديب يتخفف بالأدب، والشاعر يتداوى إلى حد كبير بالخلق، والإبداع الفني هو إفراغ وتنفيس وتطهير، وهو تحليل نفسي، يتولاه الأديب بنفسه لنفسه، والإبداع الأدبي بالنسبة لأديب يعاني هو غذاء»⁽⁴⁵⁾ فالشعر حياة.

أقسمت يا حبيبتي بأنك الحياه⁽⁴⁶⁾

فالقصيد حياة الشاعر؛ لأنها معادل موضوعي تخلصه من اغترابه.

3-3- حجم الكتابة:

لحجم الكتابة بلاغته «فالخطوط الكبيرة تكون عادة لأناس منبسطين يحبون الوضوح، وكما نقول ما في قلوبهم تسرع السنة أقلامهم إلى الإعلان عنه»⁽⁴⁷⁾ ولعل هذا يعيدنا إلى تشابك الصدر والعجز فلولا الخط الكبير لأمكن

كتابتهم في سطر واحد، فالشاعر في حالة بوح للقصيدة عن ما في قلبه وإن ابتعد عن العقل، والقلب له مكانته:

ملأت فؤادي بالسنى
البكر حسـبة
لرب.. له الكون العظيم
يســـــــــــــــــــــــــــــــــج
فقلي بنور الحق نشوان
مهـــــــــــــــــــــــــــــــــد
وروحى بإشراق الهداية
يصـــــــــــــــــــــــــــــــــدح⁽⁴⁸⁾

فالفؤاد امتلأ والقلب نشوان، كما أن الخط الكبير «يدل على أن الشخص موضوعي بدرجة كبيرة، ذو نزعة عملية (...) له خيال واسع...»⁽⁴⁹⁾ والشعر خيال.

3-4- علامات الترقيم:

يرى بنيس «أن النص دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ»⁵⁰، ما هي علامات الترقيم التي لجأ إليها "أسرار الغربة"؟

أ- النقاط:

النقاط التي وردت بين الكلمات لها دلالتها «يقال إن الإلهام يظهر بعد فترة من الراحة والكمون مفيدا من أثر تلك الراحة نفسها، ذلك أن تلاشي الانتباه يحفز التفكير من بعض الطفيليات التي تكون عقدا تعوق التفكير في سيره...»⁽⁵¹⁾ فتلك النقاط التي تتضمنها الأبيات الشعرية معادلات موضوعية للراحة واختيار طرق آمنة لملاحقة المعنى، كما في هذه الأبيات:

النمو
الالتهاب
الانثيال

أقسمت يا حبيبتي
بالمبدع الخلاق
بالشوق ينمو.. بلهوى في
لهفة الاحداق
باللهب القدسي حمرا...
يزهر الأشواق
بخصلة تنثال عطرا
عاشقا... رقرقا⁽⁵²⁾

كلها تحمل دلالة الانطلاق إنه توقف لإعلان استمرار الرحلة من جديدة «المؤلف يدلّه [يدل القارئ] على الطريق، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل. والمعالم التي يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه، ثم عليه -بعد ذلك أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها»⁽⁵³⁾ وكأن تلك الفراغات كتبت بالخير السري فهي أسرار تضمنها "أسرار الغربة"، فالنقاط التي تتخلل الأبيات (...) تحمل دلالة الحذف، الانسيابية التدفق، ليس لها معنى أحادي اللا محدود.

ب- الاستفهام:

يحمل الديوان بعلامة الاستفهام أكثر من غيرها من مثل:

ويردرد الظلام الأحمر
المجنون من أمسي
أما انبثقت ينابيع
الضياء الخمر من
أمسي...؟
أما غنى بموال رخيم
النير... والهمس؟
أما اكتحلت ماقيه
باضواء الهوى القدسي؟
أما سافرت هيلانا...

على أبعاده اللعس؟⁽⁵⁴⁾

فهو استفهام متعدد عن (البصري(الضوء)، السمع (موال، همس)، الحركة(سافرت...)) ف «الشاعر لا يتبين ما يقول حتى يقوله، لكن ثمة حالة روحية ضبابية تعزّيه وتحته على الكتابة»⁽⁵⁵⁾ وتعد كثرة علامات الاستفهام معادلا موضوعيا لحالة الغموض التي أمام المبدع، فالأسئلة التي تطرح أكثر من الإجابات ليظل المعنى مستترا بمظلة علامة الاستفهام.

ج-التعجب:

تأتي علامة التعجب تالية لعلامة الاستفهام من حيث النمو في هذا الديوان. من مثل:

ومن يتغنى بالديانة..
بأهـــدي
كمن يتغنى بالرباب..
ويشـــعر!
فريقان من أهل
التقدم.. أخطأ
سبيلها للحق.. أعمى
وأعـــور!
:

وأصبح في ركب
الحضارة سائرا
وأن كان أعمى.. فهو
أحـــور مبصر!

«ومعنى التعجب أنه [المبدع] لا يستطيع أن يحسم القضية تماما»⁽⁵⁶⁾ ولعل هذا ما جعل (العمى، العور، الأحور) تظهر فكلها متعلقة بالرؤية؛ ولكن تصب في الرؤية التي تكون معادلا موضوعيا للضبابية الدلالية، يقول رولان بارت «إن علامات التزقيم تسهم في تحقيق صورة النص، و بدونها لا يعود

النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط»⁵ فعلامات التزقيم توحى بعجز اللغة، وفتح مجال الإبداع أمام القارئ.

نجد الفضاء النصي بكل نقاطه يؤيد ما سبقه من دراسة للصورة، والفضاء الصوري في جانب الغموض وغياب الدلالة المحددة.

ارتحال العين الباصرة في صورة الخلاف بألوانها، وأشكالها، وفي الفضاء الصوري بهندسته العمودية والحرّة، وبقصائده المتجزئة، وفي الفضاء النصي بنقاطه، واستفهاماته وتعجباته؛ يكشف أن القصيدة المكتوبة، ومنه الديوان المكتوب يخفى جمالا بصريا يأبى أن يهملش عن حقل الأسلوب، ومن الجمال البصري إلى جمال آخر وهو السمع.

الهوامش

⁽¹⁾ محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط(1). لبنان، المغرب، 1991، ص(117). نقلا عن: القلقشندي: صبح الاعشى، ج(2)، ص(436).
⁽²⁾ خالد قطيش: الخط العربي وآفاق تطوره، ديوان المطبوعات الجماعية، دط، الجزائر، 1986، ص(17).

⁽³⁾ السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، .. تدقيق: يوسف الصميلي. المكتبة العصرية. د ط. لبنان 2002م، ص(330).

⁽⁴⁾ فتح الله أحمد سيليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية للنشر والتوزيع، دط، مصر 1990، ص(33). نقلا عن:

René Wellek «stylistics poetics and criticism» in literary style: a London and new York, 1971, p(70).

⁽⁵⁾ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ط(3)، ص(44-45) نقلا عن أبو حامد الغزالي: معيار العلم، ت: سليمان دنيا، دار المعارف، دط، مصر، 1961، ص(85).

⁽⁶⁾ عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل، دط، الجزائر، 2005، ص(127).

⁽⁷⁾ قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط الجزائر، 2005، ص(41). نقلا عن:

Ronald Braths · l'obvie et l'obtus, essais critiques III, ed du seuil, 1982

⁽⁸⁾ المرجع السابق، ص(151-152).

⁽⁹⁾ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(129-130).

- (*) nm: الرمز nm اختصار nanomètre وهي وحدة لقياس طول الموجة من الضوء.
 ينظر: احمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط(2)، 1997، ص(31).
⁽¹⁰⁾ المرجع السابق، ص(31).
⁽¹¹⁾ المرجع نفسه، ص(92).
⁽¹²⁾ المرجع نفسه، ص(112).
⁽⁵⁾ المرجع نفسه، ص(126).
⁽¹³⁾ المرجع نفسه، ص(185).
⁽¹⁴⁾ المرجع نفسه، ص(183-185).
⁽¹⁵⁾ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط(2)، الجزائر، ص(38).
⁽¹⁶⁾ المصدر نفسه: ص(49).
⁽¹⁷⁾ المصدر نفسه: ص(67).
⁽¹⁸⁾ المصدر نفسه: ص(33).
 (*) «الفرق بين الصراط والطريق والسبيل أن الصراط هو الطريق السهل (...) والطريق لا يقتضي السهولة، والسبيل اسم يقع على ما يقع عليه الطريق وعلى ما لا يقع عليه الطريق». ينظر: أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: حسام الدين القدسي، دط، ص(246).
⁽¹⁹⁾ قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(161).
⁽²⁰⁾ مصطفى الغماري: أسرار الغربة. ص(51).
⁽²¹⁾ المصدر نفسه: ص(185).
⁽²²⁾ عبد الرحمن بوزيدة: قاموس الأساطير الجزائرية، مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، دط، الجزائر 2005، ص(69).
⁽²³⁾ قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(37).
⁽²⁴⁾ المرجع نفسه: ص(140).
⁽²⁵⁾ محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(241).
⁽²⁶⁾ إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية دط، الجزائر، 1991، ص(299).
⁽²⁷⁾ محمد الماركي: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(139).
⁽²⁸⁾ المرجع نفسه: ص(139) نقلا عن: ابن رشيق القيرواني: العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، البيضاء، ج(1)، ص(174).
⁽²⁹⁾ أسرار الغربة: ص(122).
⁽³⁰⁾ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، ط(3)، ص(126).

- (31) عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2004/2005، ص(57).
- (32) أسرار الغربة: ص(159-160).
- (33) عبد الله حمادي: الشعرية بين الإتياع والابتداع، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط(1) الجزائر، 2001، ص(199).
- (34) أسرار الغربة: (154).
- (35) وأطلق عز الدين الأمين عليها اسم شعر التفعيلة عام 1962 وهكذا وهب لها اسما أنثويا، ينظر: عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط(2)، ص(22).
- (36) عزيز لعكايشي: أسئلة القصيدة الحرة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع(18)، ديسمبر، 2002، ص(193).
- (37) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ص(159)، نقلا عن: موسوعة أدباء أمريكا، د: نبيل راغب، ص(113). نقلا عن: الرمزية في الأدب العربي، د: درويش الجندي، ص(55).
- (38) أسرار الغربة: ص(135).
- (39) المصدر السابق: (149-151).
- (40) يوتوبيا: «كلمة لاتينية تعني: في الامكان أو مكان الفضاء وقد اصطلح على أنها مدينة خيالية وظفها الكاتب الإنجليزي توماس مورو 1516 بوصفها تضم أمة تعيش حياة سعيدة وتحكمها حكومة مثالية، وهي المدينة الفاضلة في حلم الشعراء...». نقلا عن: عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط الجزائر، 1993، ص(121).
- (41) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(233).
- (42) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(140).
- (43) أسرار الغربة: ص(89).
- (44) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، دط، ص(135).
- (45) عبد المنعم الحفي: الموسوعة النفسية (علم النفس والطب النفسي)، مكتبة مديولي ط(2)، مصر، 2003، ص(18).
- (46) أسرار الغربة: ص(140).
- (47) عبد المنعم حفي: الموسوعة النفسية، ص(71).
- (48) أسرار الغربة: ص(31-32).
- (49) فؤاد عطية: خطك يكشف أسرارك وأعماقك؟ جريدة اقرأ، المؤسسة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ع(15)، 2006، ص(20).
- (50) محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط(1)، ص(221).
- (51) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس دط، لبنان، دت، ص(12).
- (52) أسرار الغربة: ص(139).

- ⁵³ جان بول سارتر: ما الأدب، ت: محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر دط، مصر، ، دت ، ص(51-52).
- ⁵⁴ أسرار الغربية: ص(39).
- ⁵⁵ عبد الله العشي: زحام الخطابات، دط، ص(33).
- ⁵⁶ مصطفى ناصف: الوجه الغائب، دط، ص(99).
- ⁵⁷ رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، الشركة المغربية، ط(3)، 1985، ص(90-91)

دلالة الأصوات المكرورة في تائية الشنفرى

أ.هارون مجيد

جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف

Resume :

L'aisance de la parole dans la langue arabe et son impact positif sur l'auditeur sont du une bonne succession et une meilleure articulation des sons. Ainsi les règles de la prononciation et l'harmonisation des phonèmes.

En prononçant les mots arabe on remarque que dans la plupart des cas ils sont significatifs (relations entre signifié et signifiant). et c'est ce que nous avons traité lors de notre recherche. nous avons donc recensé les point d'articulation et leurs caractéristiques. que nous avons mis en relation avec leurs significations tout en essayant d'analyser le phonème chez «*taiate e-chanfara*» en insistant sur l'importance de la redondance des sons et sa relation avec l'esprit (état d'âme) de l'émetteur (poète) et du récepteur (auditeur/lecteur) et le sens général du poème (signification poétique).

ملخص:

إنّ اعتدال نسق الكلام العربي وحسن وقعه على الأسماع وصولاً إلى الأنفس يقوم على توالي الأصوات عن طريق تتابع مخرج حروفها وصفاتها (حسن التأليف)؛ وما تتطلبه من جهد ونفس وانسجام (قانون اقتران الحروف). فبتصويت الكلمة العربية لجدها في غالب الأحيان دالة على معناها في ذاتها. وهذا ما اهتمنا به في بحثنا، إذ أحصينا أهم مخرج الحروف وصفاتها وربطناها بالجانب الدلالي محولين استنطاق "تائية الشنفرى" مع التركيز على أهمية تكرار بعض الأصوات وعلاقتها بنفسية الملقى والمتلقى (المستمع أو القارئ) والمعنى العام للقصيدة (الدلالة الشعرية).

OOO

إنّ تسلسل الأصوات واتصالها الوثيق بعضها ببعض، يقوم على قانون المجاورة ضمن السلسلة الكلامية بين مخرج الأصوات وصفاتها، إذ يتأثر نطق

الصوت الواحد بالأصوات السابقة واللاحقة بما تحمله من معاني. فالانسجام بين هذه الأخيرة يحقق نسجا موسيقيا منطوقا ومسموعا وصولا إلى الدلالة المنشودة، وهذا ما عمدنا إليه حين رغبتنا في الكشف عن الجوانب الصوتية الموقعة والبنائية للنصوص الشعرية، محاولين استنطاق القديمة منها وإخضاعها لمناهج حدائفة إيمانًا بما تحمله من قدرة على مسافة روح العصر. فوق اختيارنا على تالفة الشنفرى لأنها تستجيب لمتطلبات البحث الصوتي .

- الشنفرى: نسبه / مولده / استرقاقه / وفاته / شعره.

• **نشأته:** هناك اختلاف بين الرواة حول نسب الشنفرى ومن أهم ما ورد حول ذلك :

1. أنه "ثابت بن أوس الأزدي"⁽¹⁾ أحد الشعراء الصعاليك* المعروفين في الجاهلية، وهو من أصول يمنية فهو قحطاني من الأزد. أما بالنسبة لاسمه هذا فهناك من أوله إلى كنية حيث نجد أنه "سمي بالشنفرى (غليظ الشفاه) وهذا لقبه وكان من أعدى العدائين العرب"⁽²⁾.

2. إن الشنفرى من "الأوس بن الحجر بن الهنى بن الأزد، وأنّ بن شبابة أسروه وهو غلام صغير حتى أسرت بن سلامان أحد عناصر بن شبابة ففدوه، فكبر عند أحدهم إلى أن خاصم ابنته فأقرّ بقتل مائة منهم جزاء بما استعبدوه"⁽³⁾.

3. أما الرواية فأرجعت غزوة الشنفرى لبني سلامان بـ"أنّ أحدهم وثب على أبي الشنفرى وقتله وهو صغير، فارتحلت به أمّه إلى فهم إلى أن بلغ أشده فتأثر لأبيه"⁽⁴⁾.

من خلال هذا نجد أنّ الروايات مختلفة فقط في سبب إغارته وفتكه لبني سلامان.

• **الحبس بمولده:**

من أصعب الأمور على دارس الأدب الجاهلي هو تحديد الزمن لكثير من الأحداث، خاصة في البحث عن ميلاد شاعر عظيم، لكن يمكننا أن نقول إنّ

مولده كان قرابة العهد بالإسلام، ودليلنا "أنّه كان على صلة بشاعر صعلوك أسلم في ما بعد اسمه أبو خراش الهذلي"⁽⁵⁾، حيث نجد هذا الأخير عاش حتى خلافة عمر بن الخطاب الذي انتهت خلافته عام 24هـ.

• وفاته:

مات الشنفرى قتلاً؛ وتختلف الروايات حول مقتله، إلّا أنّ الأخبار تكاد تتفق على أنّه بعد هربه من بني سلامان أقسم على أن يقتل 100 رجل منهم، فكان يترصد الواحد تلو الآخر إلى أن بلغ 99، "ثمّ احتال بنو سلامان عليه فقبضوا عليه بمساعدة أحد العدائين هو أسد بن جابر، عند نزوله إلى مضيق قصد شرب الماء وقتلوه عندها حوالي سنة 552م، واجتزوا رأسه وطرحوه إهانة له. إلّا أنّ رجلاً منهم مرّ بجمجمته يوماً فرفسها فدخل في رجله عظم من الجمجمة فاهتاجت رجله ومات منها، فكان هذا الأخير هو تمام المئة"⁽⁶⁾.

• شعره:

جاء شعره وليد الفطرة، فقد كان ابن القفار عشير الضواري، فجاء شعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصّورة والتّعبير "كما جاء صادق القول دقيق التّصوير ينقل الكلام الوضعي والصّورة الحقيقية"⁽⁷⁾. ومن أهمّ العوامل المؤثرة في شعره:

1. اتصاله بمشاهير شعراء الصّعاليك^(*).
2. أثر النّظام القبلي في حياته.
3. الفوارق الاقتصادية والاجتماعية وتأثيرها في نفسيته.
4. الصّعلكة والصّعاليك ومذهبهم الاقتصادي والاجتماعي.

مناسبة القصيدة:

"لما ترعرع الشنفرى جعل يُغَيّرُ على الأزد مع فهم، فيقتل من أدرك منهم، ثم قدم منى وبها حازم بن جابر (قاتل والده)، ف قيل له: هذا قاتل أبيك، فشدّ عليه فقتله، ثم سبق الناس على رجله، وبعد ذلك نظم لهذه الأبيات"⁽⁸⁾.

1- يقول الشنفرى⁽⁹⁾:

وما ودعت جيرانها إذ تولت
وكانت بأعناق المطي أظلت
فقضت أمورا فاستقلت فولت
طمعت فهبها نعمة العيش ولت
إذ ذكر السوان عفت وجلت
إذا ما بيوت بالملامة حلت
إذا ما مشت و لا بذات تلفت
على أمها وإن تكلمك تبلى
فلو جن إنسان من الحس جنت
لجاراتها إذا الهدية قلت
بريخانة ريحت عشاء وطلت
لها أرج ما حولها غير مسنت
وبين الجبا هيهات أنشأت سرتي
لأكسب مالا أو ألقى جمتي
ولم تذر خالتي الدموع وعمتي
وأصحت في قوم وليسوا بمثبي
إذا أطعمتهم أوتحت وأقلت
و نحن جياع أي آل تألت
و لا ترتجى للبيت إن لم تبيت
إذا ما رأيت أولى العدي أقشعرت
تجول كغير العانة المتفلت
ورامت بما في جفرها ثم سلّت
جران كإقطاع الغدير المنعت
وقد نهلت منه الدماء وعلّت
جار منى وسط الحجيج المصوت
بما قدمت أيديهم وأزلت
وعوفى لدى المعدي أوان استهلّت
كفاني بأعلى ذي الحميرة عدوتي

1- ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت
2- فقد سبقنا أم عمرو بأمرها
3- بعيني ما أمست فبانت فأصبحت
4- فواندما بانت أمامة بعدما
5- أميمة لا يخزي نثاها حليها
6- يحل بمنجاة من اللوم بيتها
7- فقد أعجبتني لاسقوط قناعها
8- كأن لها في الأرض نسيًا تقصه
9- فدقت وجلت واسكرت وأكملت
10- تبيت بعيد النوم تهدي غيوبها
11- فبتنا كأن البيت حجر حولنا
12- بريخانة من بطن حلية أمرعت
13- غدوت من الوادي الذي بين مشعل
14- أمشي على الأرض التي لن تضيرني
15- إذا ما أتتني ميتتي لم أبالها
16- وهى بي قوم و ما إن هنأهم
17- وأم عيال، قد شهدت تقوئهم
18- تخاف علينا الجوع إن هي أكثرت
19- عفاهية لا يقصر السر دونها
20- لها وفضة فيها ثلاثون سيحفا
21- وتأتي العدي بارزا نصف ساقها
22- إذا فرعت طارت بأبيض صارم
23- حسام كلون الملح صاف حديد
24- تراها كأذئاب المطي صوادرا
25- قتلنا قتيلا مهديا بملبد
26- سنجري سلامان بن مفرج قرضهم
27- شفيينا بعبد الله بعض غليلنا
28- ألا لا تزرني إن تشكيت خلتي

29- وإنيّ لحلوّ إن أريدتُ حلاوتي
30- أبيّ لما يأبى سريع مباءتي

ومرّ إذا النّفسُ الصّدوفُ استمرّت
إلى كلّ نفسٍ تنتحي بمودّتي⁽¹⁰⁾

3- تلخيص مضمون القصيدة:

في تائيته المفضليّة المشهورة والتي بين أيدينا يحدثنا عن غزوة له لبني سلامان أعدائه الألداء، على رأس جماعة من رفاقه الصّاليك، وهو يبدأ الحديث برسم صورة لرفاقه صورة سريعة ولكنها قويّة ومحيّرة، فهم جماعة من المغامرين قد أحمرت قسيهم.

فهو يأخذ في وصف خروج رفاقه، فيحدد الموضع الذي اجتمعوا فيه بأمره تحديداً جغرافياً وزمناً دقيقاً، ثم يذكر الدافع إلى هذه المغامرة إلى أن ينتهي إلى اقترابه من هدفه حيث يراوح أعداءه ويعاديهم بغاراته، ثم يعود للحديث عن أحد أهم رفاقه وهو تأبط شرا الذي كان يتولى أمر "التموين" بطريقة طريفة ومداعبة فهو في نظره "أمهم" التي تقوم على قوتهم.

تشكل هذه القصيدة فسيفساء صوتية جميلة، تراوحت أصواتها بين بهورة دالة على العظمة وحرارة الموقف والحياة بمختلف صراعتها وبين قطبيها المتنافرين - الخير والشر -، وأخرى مهموسة توحى بأنين صاحبها، بعضها انفجاري شديد شدة الألم والتأثر، والأخرى ليّنة مرنة موحية لنا بحديث الذات. ووردت أخرى موحية لنا بالانطلاق في الأفق البعيد، أو بإطلاق الشاعر عنان لسانه حتى يعبر عما يعتل في صدره من متناقضات رسبتها في قلبه هذه الحياة. فكل لون من هذه الألوان لم يكن عبثاً وهذا ما يرقى بالإيقاع العام للقصيدة، وهذا التشكيل من الحروف والأصوات يترك أثراً واضحاً على جسد القصيدة؛ فكلّما "اختلفت أحوال الحروف حسن التّأليف"⁽¹¹⁾، وها هنا تأكيد على نوع من التّناوب والتّراكم. فكيف تفاعلت هذه الأصوات وتلك مهيمنة ودالة متوّجة لإيقاع الكلمات التي وردت فيها؟

لكلّ حرفٍ بصوته وإيقاعه مكانته التي لا تقارن بما هو عند غيره؛ فمثلاً "الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير..."⁽¹²⁾،

حيث إنه لكل حرف صوت وخصوصيته التي تميزه عن غيره، لذا اشترط اختيار "ملاظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها"⁽¹³⁾.

لكن قبل الفصل في تلك العلاقات المتبادلة بين الصوت والدلالة عامة، لنقف عند أول كلمة وردت في مطلع القصيدة لكونها الموضع و الركيزة في بناء القصيدة، حيث أنه على الشاعر "مراعاة تلك المهام التوقيعية في مواضع من سيرورة الخطاب منها الاعتناء بالمطالع التي هي محل ارتكاز"⁽¹⁴⁾.

فإن المتبصر لمطلع القصيدة يجد (ألا) وهي أداة استفتاحية تنبيهية، قد تكون استفهامية حول أمر ما قصد التأكيد: فقد استعملها شاعرنا ها هنا منازحا عن فكر الجماعة، فهو قد يرى ما لا يراه غيره، أضف إلى ذلك أنه في التحليل السيميائي للأداة نجد إحاءا بالمنزلة "بين السكون (الجمود) والنشاط (الانفعال)"، فشاعرنا منفعّل لموقف معين، فالصورة بدأت تتضح لنا حيث أن الألم بنخر العظم واللحم منه، مما جعله مضطربا متسائلا محذرا مؤكدا لما قد يفعله. بدليل أنه بدأها (بالألف)، فهو صوت انطلاقي مجهور صائت يدل على انطلاق وبداية عمل محدد، كما أنه يلفت الانتباه به، وهو دليل واستجابة لأمر ما كما هو موضح في مناسبة القصيدة.

ثم يتبعه حرف (اللام) وهو حرف مجهور كذلك يوحى بثقل واستطالة وحتى بألم في الأعماق لأمر متجدد حسب الظروف، ثم نجده يستعمل الألف الممدودة ليترك المجال مفتوحا لهذا الألم حتى يبلغ مقصده، بل إنه يشد انتباه المرسل إليه مدة أطول للسيطرة على نفسيته، وأما بالنسبة للكلمة التي تليها (أم) فهو يستهلها بحرف انطلاق كما جرت العادة عنده ثم يليها حرف الميم بإشارة صوت أغنّ يصحبه صوت من الأنف عند النطق به موحيا بالحزن والحنين بل وحتى الأنين .

ثم لنلاحظ التتابع الصوتي (مخرج الحروف) في الكلمتين:

ألا: "أ/ل/أ" التسلسل من الداخل إلى الخارج .

أم: "أ/م" التسلسل من الداخل إلى الخارج.

* إنّه هنا دلفل على إخراج مكبوتاته وآلامه من باطنه برّدة فعله هذه على الواقع بطريقة ما. إنّ الأصوات تتناسب مع إبقاعها بحسّدة معنى محدّداً، فمنها ما فعفن "على الهمس و منها ما فعفن على القوة وأخرى فعفن على الفحفح"⁽¹⁵⁾ ، وعلى هذا نرى الشّعراء القدامى مثلاً: "كانوا يأتون بالفاظ تتناسب أصواتها الموضوع الّذى يطرقونه؛ فالفاظ الغزل جرسها رقق، وفف الحرب لها قوّة قارعة، وحروف الرّثاء ترن بحزن عمقق"⁽¹⁶⁾.

فانطلاقاً من هذا تعدّ القصفدة الشّعرفة - خاصة القفدفة منها- مجالاً خصّفاً لإبراز مساهمة الصّوت المفرد بابقاعاته المختلفة فف إشعاعات متعددة، قد تخرج عن وعف الشّاعر وقبضته، وهذا ما فدخل ضمن عبقرفة اللّغة من خلال الهمفنة الصّوتفة التنففمفة "إنشادفة الأصوات" ، والحرص على المخرج قصد الوصول إلى نفسفة المتلقف، فالصّوت غالباً عندما فترّد بل وفف تكرّر موقّعا فهو مرتبط بعاطفة الأففب، تتابع الأصوات فنتج لنا تراكفب مختلفة تجعلها بؤرة إبقاعفة تلفت النفس البشرففة متسائلة "عن أسباب تواترها على هذا النّحو دون غيره من الهمفئات"⁽¹⁷⁾.

وهذا ما فطبعها بسمة "التّداعف الصّوتف ففث تتداعف أصوات الحروف فف شبه تكامل معجمف سحرف الأداء"⁽¹⁸⁾ ، سنحاول تجلفه فف بعض الآففات من قصفدة اخترناها كمادّة للتّطفق.

لكن قبل الولوج إلى هذه الدّراسة علفنا أن نقرّ أنّ الصّوت العربف له خصوصفة فففرّد بها دون الكففر من اللّغات الإنسانفة الأخرى، فالمتتبع للكلمات العربفة والمستلذّ لإبقاعاتها والمتأمّل فف مخرجها وصفاتها فخرج بنتفجة مفادها أنّ الأصوات وأجراسها تطابق معانفها. فلنحقق مثلاً فف الفعل: دخل {د.خ.ل} تركفzna ففكون على تتابع المخرج من الأمام إلى الخلق (من الخارج إلى الدّاخل)، فعل الدّخول وجرسه وعكسها خرج {خ.ر.ج} من الدّاخل إلى الخارج. وقد تطرّق إلى هذه القضية ابن جنّف فف (الخصائص) عاملاً على سفاق الحروف "فكان العربف فصورّ الأحداث والأشفا والحالات بأصوات حروفه"⁽¹⁹⁾.

واعتماداً على التأثير الصوتي في إيقاعية الألفاظ والعبارات والتراكيب، جعل الدارسون المعارف القديمة "منطلقاً لفتوحات ريادية تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النص من معان قد لا يحملها النص أصالة، وإنما يقوم الصوت بشحنه في اللفظ والعبارة والتراكيب عن طريق التوتر الحاصل من المعادة والتكرار والهيمنة"⁽²⁰⁾. فالمقصود هنا هو أن الدلالة الموسيقية لا تكمن في المعاني المباشرة أي العلاقات بين الدال والمدلول فقط بل بتكرار ومعاودة وهيمنة الأصوات ونماذجها (إيقاع داخلي) ضمن الألفاظ كوحدات صغرى والعبارات كوحدات كبرى وفق تركيب وسياق عام ومنه الانزياح من العلاقات الاعتباطية إلى "العلاقات النفسية الإيقاعية داخلياً وخارجياً"⁽²¹⁾.

" فعمل تتابع أصوات الحروف يتحدد بتأثيراتها اللسانية السّمعية في قيامها بوظيفة مجاذبة الأحوال النفسية والانفعالات البانية للحظة الجمالية، فعبر طفيان أجراسها مرة وخفوتها مرة أخرى تنقل الذات المتفهمة للموقف الشعري من الموقف الهامشي الخارج عن تفاعلات الخطاب إلى الانغماس في بؤرة تفاعل المكونات الإيقاعية"⁽²²⁾.

وقوفاً عند ما أقره حبيب مونسي نقف على مشارف تائبة الشنفرى تحليلاً وتطبيقاً وذلك لما تستوفيه من شروط معاودة الأصوات وتكرارها وهيمنتها وكذا إيقاعاتها.

1- جدول إحصائية الحروف لمكررة في التائبة وأهم صفاتها:

البيت	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ق	ر	ز	ن	ع	غ	س	ش	م	و	ي	هـ	ط	ظ	ض	ص	ل	ف	ك	د	ذ
1	6	3	/	6	/	2	/	/	1	2	/	1	2	/	1	5	4	1	1	/	/	/	/	5	1	/	2	1
2	5	4	3	3	/	/	/	3	2	/	3	2	/	1	/	5	2	2	1	1	1	/	3	1	1	1	1	/

/	/	/	4	4	1	2	/	/	/	3	2	3	/	2	/	1	2	/	1	2	/	1	/	/	7	3	3	4	3
/	2	/	2	3	/	/	/	1	2	1	2	6	1	/	/	4	3	/	/	/	/	/	/	/	5	3	6	2	4
2	/	1	2	4	/	/	/	/	2	4	2	2	/	1	/	1	4	1	1	/	1	1	1	1	3	/	6	3	5
1	/	/	/	8	/	/	/	/	1	3	2	6	/	/	/	/	2	/	/	/	/	2	1	/	5	4	6	3	6
2	1	/	3	3	/	/	/	1	1	1	2	2	1	1	/	2	2	/	/	3	/	/	1	/	5	2	7	2	7
/	/	3	1	6	1	1	/	/	3	1	1	3	/	1	/	1	4	/	1	1	/	/	/	/	4	1	3	5	8
/	1	2	2	5	/	/	/	/	/	/	4	2	/	3	/	/	7	/	2	2	/	1	3	/	5	1	1	4	9
1	3	/	/	5	/	/	/	/	4	5	1	1	/	/	1	1	2	/	1	1	/	/	1	/	6	4	5	3	10
/	/	1	1	4	/	/	/	1	/	3	1	/	1	/	/	1	5	/	3	/	/	4	2	/	5	3	4	3	11
/	/	/	/	3	/	/	/	1	2	3	1	4	/	1	1	1	4	/	4	/	/	3	1	/	4	1	4	2	12
1	2	/	/	4	/	/	/	/	2	6	3	2	2	1	1	1	4	/	1	/	/	/	1	/	4	4	3	5	13
/	/	1	/	7	/	2	/	/	/	6	1	4	2	1	/	/	2	/	2	1	/	/	1	/	3	1	3	8	14
2	1	/	/	5	/	/	/	/	1	5	3	7	/	/	/	2	1	/	1	/	1	/	/	/	7	1	6	4	15
/	/	/	1	1	1	/	/	/	3	3	7	5	/	1	/	/	5	/	/	2	/	1	/	/	3	4	2	4	16
1	2	/	/	3	/	/	/	1	3	1	4	5	1	/	/	2	/	/	/	3	/	1	/	/	7	/	2	5	17
/	/	1	1	5	/	/	/	/	1	5	2	/	/	/	/	2	4	/	1	/	1	1	2	1	4	/	4	5	18

/ 1 / 1 6 1 / / / 2 6 2 1 / 2 / 1 2 / 3 1 / / 1 / 6 2 4 3	19		
1 1 / 3 4 / 1 / / 2 4 3 1 1 1 / 2 1 / 3 1 / 1 / 2 3 1 6 6	20		
/ 1 1 2 6 1 / / / 1 4 2 1 / 1 / 3 2 1 2 1 / / 1 / 6 1 5 4	21		
1 / / 2 2 1 1 / 1 1 2 1 4 / 1 / 1 / 1 4 / / / 1 1 4 3 6 2	22		
/ 3 2 1 5 1 / / 1 1 2 1 3 / 1 1 3 2 1 2 1 / 3 1 / 1 / 4 4	23		
1 4 1 / 5 1 / / 1 2 2 1 3 / / / 1 3 / 2 1 / / / / 3 1 6 4	24		
/ 2 / / 6 1 / / 1 1 5 3 5 / 1 / / 3 / 1 2 / 1 3 / 3 2 4 2	25		
/ 3 / 1 3 / 1 / / 2 3 1 6 / 2 / / 3 2 2 2 / / 2 / 2 2 3 2	26		
/ 3 / 2 8 / 1 / / 2 2 3 1 1 1 1 4 3 / / / / / 2 3 2 7	27		
1 1 3 1 6 / / / / / 7 1 1 1 / / 2 3 1 2 / 1 1 / / 6 1 3 5	28		
1 2 / 2 5 1 / / / / 3 4 2 / 2 / / 5 / 5 / / 2 / / 4 / 2 7	29		
/ 2 1 1 4 / / / / / 7 1 3 / 2 / 1 2 / 1 / / 1 / / 4 4 2 6	30		
16		عدد الحروف	
38			
18			
35			
138			
10			
09			
01			
10			
41			
100			
67			
93			
11			
20			
05			
41			
84			
07			
49			
28			
04			
24			
25			
05			
13			
54			
119			
125			
01.22		نسبة حضور	الحروف
02.89			
01.37			
02.66			
10.49			
00.76			
00.68			
00.08			
00.76			
03.12			
07.60			
05.10			
07.07			
00.84			
02.13			
00.38			
03.12			
06.39			
00.53			
03.73			
02.13			
00.30			
01.83			
01.90			
00.38			
09.89			
04.11			
09.05			
09.50			

لثوية	جهر
لثوية	جهر
لهوية	همس
شفوية	همس
ذلقية	جهر
أسلية	همس
شجرية	جهر
لثوية	جهر
نطاعية	جهر
حلقية	همس
هوائية	جهر
هوائية	جهر
شفوية	جهر
شجرية	همس
أسلية	همس
حلقية	جهر
حلقية	جهر
ذلقية	جهر
أسلية	جهر
ذلقية	جهر
لهوية	جهر
حلقية	همس
حلقية	همس
شجرية	جهر
لثوية	همس
شفوية	همس
هوائية	جهر
هوائية
نخارج الحروف	صفات

2- جدول تحديد الحروف وصفاتها ضمن البيت الواحد:

عدد الحروف فيه (03 + 02 + 01)	المهموسة (03)	لمجموع (02 + 01)	لمجهورة (02)	الانطلاقية (01)	رقم البيت
44	09	35	21	14	01
44	07	37	24	13	02
45	15	30	18	12	03
43	10	33	22	11	04
43	12	31	16	15	05
44	08	36	22	14	06
42	11	31	19	12	07
41	13	28	18	10	08
45	13	32	23	09	09
45	10	35	21	14	10
42	12	30	19	11	11
40	10	30	20	10	12
47	09	38	21	17	13
45	07	38	20	18	14
47	09	38	20	18	15
43	10	33	17	16	16
41	12	29	17	12	17
40	10	30	14	16	18
45	12	33	18	15	19
47	13	34	15	19	20
46	12	34	19	15	21
40	10	30	19	11	22
44	11	33	22	11	23
42	07	35	22	13	24
46	07	39	25	14	25

26	09	26	35	07	42
27	14	24	38	08	46
28	16	18	34	13	47
29	16	20	36	11	47
30	16	17	33	09	42
المجموع	411	597	1008	307	1315

3- دراسة وتحليل الأصوات:

I. الأصوات المهموسة:

وردت هذه الأصوات متفاوتة لم تسيطر إلا على حوالي 23,28% من مجمل القصيدة وأهمها:

1. التاء: صوت مهموس، لكنه انفجاري، يوحى بالاستمرار (أي استمرار العمل وعدم انقطاعه)، ويرى د. عبد الصبور شاهين أن التاء تدلّ على "الاضطراب في الطبيعة، أو الملابس للطبيعة في غير ما يكون شديداً" (23)، فهو مرّة يوحى بالضعف والرقّة كرجانة ومرّة القساوة والاضطراب مثل: تقصّه.

وهذا ما يساعد في تصوّر الحالة الشعورية التي كان يعيشها شاعرنا فهو مضطرب لما جرى ويقرّ أن ردّة فعله مستمرة لا محالة تردّد الحروف في كلّ الأبيات (لا يوجد بيت يخلو من هذا الحرف). علماً بأنّ هذا الأخير ورد غالباً بتاء تأنيث ساكنة سكون شخصه وضعيفة ضعف خصمه، فهذا الحرف قد ورد بنسبة كبيرة تجاوزت 130 مرّة ما يعادل 09,89% في القصيدة إلى درجة أن رويها كان من هذا الحرف فنسبت له، وهذه أهمّ الأبيات التي وردت فيها التاء:

البيت 3 — 07 مرّات وذلك في قوله (24):

بعينيّ ما أمست فبانّت فأصبحت
فقلت

البيت 15 — 07 مرّات وذلك في قوله (25):

إذا ما أتتني ميّتي لم أباليها ولم تُدرِ خالتي الدموع وعمّتي
البيت 17 ← 07 مرّات وذلك في قوله⁽²⁶⁾ :

وأمّ عيالٍ، قدّ شهدت تقوّتهم إذا أطعمتهم أوّحت وأقلت
فالتاء كانت غالباً تاء تأنيث ساكنة ، وهذا بالنسبة للقاعدة النحوية، أمّا
القاعدة البلاغية فهي ليست مرتبطة دوماً بالأنثى بل تكون عندما يكون
العمل يحتمل المشاركة بين الذكر والأنثى، أي أنّ هناك قاسماً مشتركاً بينهما
مثل : حلّت، جلّت ، ولّت...إلخ. لكن عندما يكون الفعل خاصاً بالإناث فقط لا
داعي لإضافة تاء التأنيث الساكنة مثل أن تقول : امرأة حامل امرأة
مرضع، لأنّ الحمل والرضاعة مثلاً مرتبطان بالإناث وحدهنّ دون الذكور .
2. الهاء:

صوت مهموس، رخو، من أقصى الحلق، فهو هواء مسترسل متصاعد لا
يعترضه أيّ حاجز في أيّ نقطة من الجهاز الصّوتي، ويتلاشى بسرعة و"يدلّ"
على التلاشي"⁽²⁷⁾ وعبر عنه الخليل بالتهوؤ، فهو "الأنسب للتعبير عن الآهات
والتهنيدات المتكرّرة الطويلة"⁽²⁸⁾ وكانّ شاعرنا ها هنا وجد لنفسه مخرجاً
ومتنفساً من خلال هذا الصّوت فراح يكثر منه سواءً أكان أصلاً في الكلمة
مثل: الهدية أو ضميراً مثل: قناعها. فنجد الهاء وردت 41 مرّة بمعدّل 03,12%⁹
أغلبها ضمير متصل، وأهمّ الأبيات التي وردت فيها الهاء هي :

البيت 10 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽²⁹⁾ :

تبيّت بُعيدَ النّوم تُهدي غبوبها لجاراتها إذا الهدية قلّت

البيت 16 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽³⁰⁾ :

وهنّى بي قومٌ و ما إنّ هنأتهم وأصّحت في قومٍ وليسوا

يمّيتي

البيت 17 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽³¹⁾ :

وأمّ عيالٍ، قدّ شهدت تقوّتهم إذا أطعمتهم أوّحت وأقلت

3. الفاء:

صوت "مهموس شفوي أسناني"⁽³²⁾ يصاحبه اهتزاز في الوترين الصوتيين ، وهو من الأصوات الساكنة الّتي فيها ينحبس الهواء انحباساً تامّاً إلى غاية طلق عنانه"⁽³³⁾. فهو ينحبس بانغلاق وتطابق الأسنان بالشفاه ويصدر بعد فكّهما وانفصالهما، ويوحى هذا الصّوت غالباً إلى "نوع من التّفشي" وهذا ما نلمسه من خلال القصيدة.

فنجذ الفاء وردت حوالي 35 مرّة بمعدّل 02,66% ، فمنها كذلك ما هو أصلي مثل تلفّت لكن أغلبها كانت متصلة استفتاحيّة ابتدائية أو للعطف، توّمن بنوع من الوعيد وتسلسل الأحداث وتتابعها بل وترابطها، و أهمّ الأبيات الواردة فيها :

البيت 03 ← 05 مرّات وذلك في قوله⁽³⁴⁾:

بعينيّ ما أمست فبانّت فأصبحت
فولّت
فقطت أموراً فاستقلت

البيت 07 ← 02 مرّات وذلك في قوله⁽³⁵⁾ :

فقد أعجبتني لاسقوط قناعها إذا ما مشّت ولا بذات تلفّت

البيت 20 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽³⁶⁾ :

لها وفضة فيها ثلاثون سيحفاً إذا ما رأت أولى العديّ اقشعرت
4. السّين:

ورد السّين في غالبية الأبيات، هذا الصّوت المهموس الاحتكاكي الضّعيف الّذي إن احتلّ كلمة أعطاه معنى "الأنين والنّعومة أو الملامسة أو الاستقرار والخفاء"⁽³⁷⁾، ولا غرابة في ذلك فهذا الصّوت احتكاكي صفيّري، بمعنى أنّ المسافة بين المفارز وأصول الثنايا ضيقة، الأمر الّذي يجعل المكان ضيقاً جدّاً عند خروج الهواء ، وكأنّ شاعرنا لمعاناته سيعبّر عمّا يتعب صدره بصعوبة شديدة، ولا سيما أنّه لا يرضى بهذا الواقع (الحياة) ، لأنّ نهايتها دوماً الفناء مؤكّداً مراحلها (دقت ← جلت ← اسبكرت ← أكملت) بداية بالدقة مروراً بالجلأ وصولاً إلى النّهاية والكمال. فهو هنا يتأسّف لهذه الحياة

بمراحلها ، ونجد هذا خاصة في البيت (03) و (09). كما أنّ حرف السين تكرر في القصيدة حوالي 28 مرة ما يعادل 02,13% ، وهذه أهم الأبيات الواردة فيها:

البيت 03 ← مرتين وذلك في قوله⁽³⁸⁾ :

بعينَيَّ ما أَمَسَتْ فَبَانَتْ فَأَصْبَحَتْ
فَقَضَّتْ أُمُوراً فَاسْتَقَلَّتْ
فَوَلَّتْ

البيت 09 ← 3 مرّات وذلك في قوله⁽³⁹⁾ :

فَدَقَّتْ وَجَلَّتْ وَاسْتَبَكَّرَتْ وَأُكْمِلَتْ
فَلَوْ جُنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الْحُسْنِ
جُنَّتْ

البيت 30 ← مرتين وذلك في قوله⁽⁴⁰⁾ :

أَبِيَّ لِمَا يَأْبَى سَرِيعُ مَبَاءَتِي
إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي بِمَوَدَّتِي
5. الحاء:

6. فالحاء كالسين فيه من مواقف الحزن والتّواح المضر ما فيه ، فهو الدّال على "التّماسك البالغ وبالأخص في الخفيات"⁽⁴¹⁾. هذا الصّوت الضّعيف لما فيه من همس ورخاوة ، كان الصّوت الأقرب للتعبير عن البكاء الصّامت لشاعرنا "لم يبك بكاءً جهراً فهو من الأشداء والأقوياء"⁽⁴²⁾. خاصة بعد وفاة أعزّ الناس إليه في نظره وهو الرّجل الذي عاش متصعلكاً ومتمدداً في الخلاء ، فهو كبر على الصّلابة والقساوة لذا نجد الحاء مذكورة غالباً في المواقف الصّعبة مثلما هو في البيت 11 ← 4 مرّات (حجّر/رحل / أوتحت/حسام) وذلك في قوله⁽⁴³⁾ :

فَيْثُنَا كَانَ الْبَيْتَ حَجَّرَ حَوْلَنَا
بِرِيحَانَةٍ رِيحَتْ عِشَاءً وَطَلَّتْ
فهذا الصوت نجده تكرر لمرات قليلة حوالي 24 مرّة ، بمعدل 01,83% وهذه أهمّ الأبيات الوارد فيها: البيت 12 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽⁴⁴⁾ :

بِرِيحَانَةٍ مِنْ بَطْنِ حَلِيَّةٍ أَمْرَعَتْ
لَهَا أَرْجٌ مَا حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنِتٍ
البيت 23 ← 03 مرّات وذلك في قوله⁽⁴⁵⁾ :

حَسَامٌ كُلُّونَ الْمَلْحِ صَافٍ حَدِيدُهُ
جُرَاجٍ كَأَقْطَاعِ الْغَدِيرِ الْمُتَعَتِ
7. الكاف:

هو الآخر صوت انفجاري مهموس يدل على الشيء "الذي ينتج عن الشيء في احتكام"⁽⁴⁶⁾. فهو على هذا يوحى بالقوّة المؤثرة والفعالية "وإذا لفظ بصوتٍ عالي التّبرة وشيء من التّفخيم والتّجويّف يوحى بالضّخامة والامتلاء والتّجميع"⁽⁴⁷⁾ ، لذا نجد الكاف ورد بنسبة قليلة وذلك حوالي 18 مرّة، بمعدل 01,37% لأنّ شاعرنا ليس من ذوي الفخر والفخامة والجاه، و نسوق على سبيل التّمثيل الأبيات التّالية :

البيت 08 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁴⁸⁾ :

كَأَنَّ لَهَا فِي الْأَرْضِ نِسِيًّا تَقْصَهُ عَلَى أُمِّهَا وَإِنْ تَكَلَّمْتَ تَبَلَّتْ

البيت 28 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁴⁹⁾ :

أَلَا لَا تَزِرْنِي إِنْ تَشَكَّيْتُ خُلِّيَ كَفَانِي بِأَعْلَى ذِي الْحُمَيْرَةِ عِدَوْتِي

فهو لا يستعمل هذا الحرف كذلك لأنّه لا يريد تضخيم نفسه و لا تفخيمها .

7. الشّين:

الشّين صوت مهموس احتكاكي لم يرد بالكثرة الّتي ورد بها غيره من الأصوات المهموسة، "فالشّين أستشّينت لشينها لذا لا نجد لها اهتماماً كبيراً في تراثنا الشّعري"⁽⁵⁰⁾ إذ أنّه تكرّر 11 مرّة في القصيدة كلّها بنسبة 00,84% ، ولم يكن في غالبية الأبيات لأنّه لا يخدم الموقف ولا حتّى الحالة التّفسية المضطربة الّتي تتناب الشّاعر . وعلى سبيل المثال نجده قد ورد في الأبيات التّالية مرّات قليلة :

البيت 13 ← مرّتين وذلك في قوله⁽⁵¹⁾ :

غَدَوْتُ مِنْ الْوَادِي الَّذِي بَيْنَ مِشْعَلٍ وَبَيْنَ الْجَبَا هِيَهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي

والبيت 14 ← مرّة واحدة وذلك في قوله⁽⁵²⁾ :

أَمْشِي عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تُضِيرَنِي لِأَكْسَبَ مَالاً أَوْ أَلَاقِيَ جُمَّتِي

وبما أنّ شاعرنا عزيز النّفس لا يريد لألمه أن يتسرب من جنباته إلّا لقريب حبّ، فهو لا يفضّل الفضفضة عن الأهات والإفشاء بها، لذا ابتعد عن صوت

الشين المتفشى الذي يوحى "بالتفشى بغير نظام" ⁽⁵³⁾. والمعهود أن الأذن تعشق الصوت الحسن خفيف الوقع ، وتنج الصوت ثقيل الوقع .
8.الصّاد:

صوت مهموس مستعل يدل على "المعالجة الشديدة" ⁽⁵⁴⁾ ، هذا الصوت كذلك لم يتردد كثيراً إلا في بعض الأبيات، ليدلّ لنا على أن صاحبه ليس مستعلياً بل متواضعاً من أوساط مجتمعه آنذاك، فهو ممن يعالج الأمور بطريقة عصبية انفعالية شديدة ليس له أن يقر بأهاته وآلامه، بل هو شديد شدة الصّخور والطبيعة والبنية الاجتماعية التي يعيشها ⁽⁵⁵⁾ ، فهذا الصوت لم يرد سوى 10 مرات بنسبة 00,76% ومن الأبيات التي جاء فيها :

البيت 03 ← مرة واحدة وذلك في قوله ⁽⁵⁶⁾:

بعينيّ ما أمست فبانئت فأصبحت فقضت أمورا فاستقلت فقلت

البيت 23 ← مرة واحدة وذلك في قوله ⁽⁵⁷⁾:

حسام كلون الملح صافي حديدّه جُرّان كأقطاع الغدير المنعت

II. الأصوات المحهورة:

أما بالنسبة لهذا الصنف من الأصوات فنجدّه متماشياً والموضوع العام للقصيدة فلقد سيطرت هذه الأخيرة على حوالي 76,72% من القصيدة 31.25% منها انطلاقية هوائية وسنركز فقط على أكثرها شيوعاً وأهمّها:

1. اللّام:

هو صوت مجهور مائع يحمل من الشدة التصاق اللسان بأصول الثنايا التصاقاً محكماً، ومن الرخاوة تسرب للهواء عبر جنباته. لعلّ هذا ما جعل عبد الصبور شاهين يرى أنّه يدل على "الانطباع بالشئ بعد تكلفه" ⁽⁵⁸⁾. بما يوحى بالتماسك في الشكل الذي يتخذه اللسان مع صوت اللّام وهو "ما يوحى بالثقل في استطالته وما يدل على طول وعمق اللّام" ⁽⁵⁹⁾. كما أنّ صوته أصلاً هو أكثر الأصوات تداولاً في كلامنا العربي ، فمن خلال "استقراء القرآن الكريم وبعض معاجم اللغة العربية تبين أن اللّام وردت في القرآن الكريم 33022 مرة" ⁽⁶⁰⁾ .

فاللام هنا مردّد بكثرة بحوالي 138 مرّة بنسبة تفوق 10,49%، وهذا ما يوحي أنّ شاعرنا ها هنا متمسّك بمحنّته وفعلته بالرّغم من فقدانه للوالد، حيث نرى صوت اللّام مردّداً في بعض الأبيات حوالي ثماني مرّات سواءً أكان للتعريف أم أصلاً في الكلام مثل :

البيت 06 ← 06 مرّات وذلك في قوله ⁽⁶¹⁾:

يُحَلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا إِذَا مَا بَيْوتٌ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتِ

البيت 27 ← 07 مرّات وذلك في قوله ⁽⁶²⁾ :

شَفَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ

2. الميم:

3. صوت مجهور "يخرج الهواء أثناء النّطق به من الأنف" ⁽⁶³⁾ لذلك فهو "صوت خيشومي" ⁽⁶⁴⁾ به غنة يدل على "الانجماع" ⁽⁶⁵⁾ ، أي على التماسك و الضمّ كضمّ الشّفتين أثناء النّطق به، وعلى المرونة والليونة، وقد توحى كذلك إلى "القطع والاستئصال والكسر" ⁽⁶⁶⁾ ، وكان قرار شاعرنا قاطع و فاصل و حاسم قطع قتله و ثأره لمقتل والده . ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في القصيدة ممّا يؤكد أنّ شاعرنا هنا جدّاً متألّم داخليّاً، لكنّه دوماً متماسك نفسياً ومتمسّك بما فعله ، أو بما قد يفعله . لأنّ قواه لم تحر بعد لكونه قوياً ، فالميم نجدها وردت حوالي 93 مرّة بنسبة 07.07% وأهم الأبيات التي كرّرت فيها هي :

البيت 04 ← 06 مرّات وذلك في قوله ⁽⁶⁷⁾ :

فَوَانِدْمَا بَانَتْ أُمَامَةٌ بَعْدَمَا طَمِعْتُ فَهَبْتُ نِعْمَةَ الْعَيْشِ وَلَتَّ

البيت 06 ← 06 مرّات وذلك في قوله ⁽⁶⁸⁾ :

يُحَلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا إِذَا مَا بَيْوتٌ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتِ

البيت 26 ← 06 مرّات وذلك في قوله ⁽⁶⁹⁾ :

سُنْجَرِي سَلَامَانَ بْنَ مَفْرَجٍ قَرَضَهُمْ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيَهُمْ وَأَزَلَّتِ

3. النون:

صوت مجهور "مائع هو الآخر فيه من صلابة الالتصاق و رخاوة تسرب الهواء" (70) فهو، مقيد للغنة كونه لائط بالتنعيم و " تكون فيها الغنة متى كانت من الأنف " (71) ومع أن هذا الصوت يوحي لنا بالألم وكثرة الأنين إلا أنه يحمل معه في جنباته نوعاً من (الأناقة) كذلك ، فيقول عبد الصبور (72) عنه : "النون تدل على البطون في الشيء، وعليه يمكن المعنى تمكناً تظهر أعراضه"، و هذا ما يؤكد أن شاعرنا ها هنا يحمل في جوفه من الألم و الأنين ما يحمل علماً أنه متمكن من السيطرة على ما يخالجه ، أي أنه يتجرّع ألمه رغم مرارته ويجبسه بداخله ، لكن عزة نفسه تسوقه قصداً لعدم الجهر به، فنجد صوت النون تردّد حوالي 84 مرّة في القصيدة بنسبة 06,39 % ، و أهمّ الأبيات التي ورد فيها بكثرة هي :

البيت 09 ← 06 مرّات وذلك في قوله (73) :

فدَقْتُ وَجَلْتُ واسْبَكْرْتُ وأُكْمِلْتُ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنْتُ

البيت 11 ← 05 مرّات وذلك في قوله (74) :

فيثنا كانَّ البيتَ حُجْرَ حَوْلنا يريحانةٍ ريحَتْ عِشاءٌ وطُلَّتْ

البيت 29 ← 05 مرّات وذلك في قوله (75) :

وإني لخلوّ إن أريدتُ حلاوتي ومُرّاً إذا النَّفسُ الصّدوفُ استَمَرَّتْ

4. الباء:

لقد ورد حرف الباء بنسبة لا بأس بها تعدت 54 مرّة ما يقارب 04,11 % ، و هو "صوت شفوي مجهور انفجاري شديد" (76) ، وتكرار هذا الصوت مهمّ لإيقاعية النصّ وأهمّ خصائصه "السّعة والانبساط" (77) ، ممّا يؤكد على سعة النَّفس و الصّدر الرّحب الذي يتحمّل المصاعب والآلام، فهو شديدٌ شدّة الحرف وبسيط بساطة التّعامل مع ما يخالج نفسه من مكنونات وهذا ما نلمسه في أهمّ الأبيات التي ورد فيها ونذكر على سبيل المثال :

البيت 06 ← 04 مرّات وذلك في قوله (78) :

يُحلُّ بمنجاةٍ من اللّومِ بيثُها إذا ما بيوتٌ باللامّةِ حلَّتْ

البيت 10 ← 04 مرّات وذلك في قوله (79) :

تَيَّيْتُ بُعَيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غُبُوبَهَا لَجَارَاتِهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قَلَّتِ

البيت 30 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽⁸⁰⁾ :

أَبِيُّ لِيْمَا يَأْتِي سَرِيْعُ مَبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي بِمَوَدَّتِي

5. الرّاء:

يوصف على أنّه "صوت مجهور تكراري ويتكون من تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعاً، لذا سماه القدماء الصّوت المكرّر"⁽⁸¹⁾ وقد تكون مفخمة إذا كانت ساكنة وما قبلها مفتوح مثل (يرجعون)، ومرققة إذا كانت ساكنة وما قبلها مكسورا (فرعون)، لهذا تعدّ "الراء المفخمة أحد الأصوات التي تتميز بالوضوح الصوتي"⁽⁸²⁾، ومن صفاته وخصائصه "الاضطراب والتردد والتكرار"⁽⁸³⁾.

6. العين:

صوت مجهور احتكاكي يدل على "خلو الباطن وعلى الخلو المطلق"⁽⁸⁴⁾، أي فراغ الجوف، وله من خصائص الحروف كلّها نصيب، فقد "جمع لنفسه خلاصة ما في أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان"⁽⁸⁵⁾. وهذا ما يؤكده د. العربي عميش فالشاعر هنا لم يستطع أن يحمل عبء المعاناة فأخرج كلّ ما بداخله عن طريق ردّة فعله، قصد العيش مرتاح البال (الثأر من قاتل أبيه) فنجد صوت حرف العين ورد حوالي 41 مرّة بمعدّل 03,12%⁰ وورد بكثرة في الأبيات التالية :

البيت 04 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽⁸⁶⁾ :

فَوَانِدْمَا بَانَتْ أُمَامَةٌ بَعْدَمَا طَمِعْتُ فَهَيْبَهَا نِعْمَةَ الْعِيْشِ وَلَّتْ

البيت 27 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽⁸⁷⁾ :

شَفَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتْ

7. الدّال:

صوت مجهور انفجاري، يدل على "التصلب وعلى التغير المتوزّع"⁽⁸⁸⁾، فهو يوحى "بكل مظاهر القساوة والصّلابة"⁽⁸⁹⁾ كما في (دقت، الدّموع، العدي،

الدِّماء)، وقد توحى كذلك : "باللّين والنّعومة والفضاضة"⁽⁹⁰⁾. و لقد تردّد هذا الصّوت في كلّ بيت تحدّث فيه صاحبه عن التّمادي والفضاضة والنّعومة واللاتّناهي وعن غدر الزّمان وقساوة الحياة . فهذا الصّوت ورد بما يقارب 38 مرّة بنسبة 02,89% وأهمّ الأبيات الّتي ورد فيها :

البيت 10 ————— 03 مرّات وقد ورد بمعنى اللّينة وذلك في قوله⁽⁹¹⁾:

تَيِّتُ بُعَيْدَ النّومِ تُهْدِي غُبُوبَهَا لَجَارَاتِهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قَلَّتِ

البيت 27 ————— 03 مرّات وقد ورد بمعنى الصّلابة وذلك في قوله⁽⁹²⁾:

شَفَيْنَا بَعْدَ اللَّهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعُوفٍ لَدَى الْمَعْدَى أَوَّانَ اسْتَهَلَّتْ

وبالصّلابة والشّدّة نطوي هذا العنصر الّذي انبجست لنا منه وعبره الكثير من الجماليات الّتي تزدان بها القصيدة ، وحتى أنّها كشفت لنا الحالة النّفسية للشّاعر وكل ما كان يعتمل في صدره .

III. الأصوات الانطلاقيّة:

الأصوات الانطلاقية هي أصوات اللّين أو "حروف اللّين كما يسميها النّحاة القدامى"⁽⁹³⁾ وهي أصوات مجهورة .كلّها تسمى بالانطلاقية الصّائتة أو "الهوائية"⁽⁹⁴⁾ ، لأنّ الهواء لا يعترضه أيّ حاجز أثناء النطق بها، وقد وردت بشكل مكثّف في القصيدة لما "لها من وقع وصدى ، كونها تمتاز بالوضوح، لذلك تشدّ انتباه المستمع إليها"⁽⁹⁵⁾ .

1. الألف:

الألف صوت انطلاقي مجهور لا يكون إلّا صائتاً، وقد ورد 244 مرّة بحوالي 18.55%، فقد اكتسح المساحة الكبرى في القصيدة . فلا نجده مثلاً وارداً في أيّ بيت من الأبيات أقلّ من خمس مرات في البيت الواحد ، ومن خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل وكأنّه تحذير وتنبيه من أمر معيّن هذا عند البداية والارتكاز مثل : (أميمة، أمّها، أرض ، أنّ ، إنسان)، كما أنّه يساعد في مدّ الفترة الزّمنية لأنّها في الأصل ما هي إلّا "إشباع في كمية الهواء الصّادر بالنسبة للفتحة"⁽⁹⁶⁾ . الأمر الّذي أضفى على القصيدة مسحة جمالية أكّدت

كلّ مرّة أنّ الشّاعر بحاجة لأن يخرج ما في باطنه من أهات وآلام، لأن ما يحوفه كثير وكثير مثل : (ثناها، بيتها، قناعها، جاراتها) فنجدّه وارداً بكثرة وعلى سبيل المثال في:

البيت 14 ← 10 مرّة وذلك في قوله⁽⁹⁷⁾:

أَمْشِيَّ عَلَى الْأَرْضِ الَّتِي لَنْ تُضِيرَنِي لَاكْسَبَ مَالاً أَوْ أَلَايَ جُمْتِي

البيت 20 ← 11 مرّة وذلك في قوله⁽⁹⁸⁾ :

لَهَا وَفْضَةٌ فِيهَا ثَلَاثُونَ سِيحْفًا إِذَا مَا رَأَتْ أُولَى الْعَدِيِّ اقْشَعَرَّتْ

2. الواو:

صانت مجهور وقد يكون صامتاً أيضاً في حالات معينة وقد ورد بصورتيه في القصيدة وهو يدلّ "على الانفعال المؤثر في الظواهر"⁽⁹⁹⁾، تماشياً مع الحركة التي تحدث أثناء النطق به، أي ارتفاع مؤخرة اللسان ناحية الحنك اللين، مع استدارة الشفتين وهي حركة عضوية ظاهرة كالاشجان الموجودة بداخل الإنسان والتي تؤثر فيه، فترسم معالمها على وجه صاحبه ، فلقد ورد في جميع الأبيات دون استثناء ، إلّا أنّه ورد صامتاً أكثر ليبين أنّ شاعرنا يحمل ما يحمل بداخله وأنّ أحداثه تحتاج لاسترسال، لذلك يعتمد على بعض أدوات الربط مثل: (وهنىء، وإن تكلمك، وما أن هنا تهم، ورامت ... إلخ).

أمّا صائناً فهو قليل جداً مثل : (الصدوف، تجول، دموع ... إلخ) . فالواو وارد حوالي 67 مرّة بمعدل 05,10% وفيها 04,33% صامتاً و0,77% صائناً وأهمّ الأبيات التي تكرر فيها :

البيت 01 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁰⁰⁾ :

أَرَى أُمَّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتْ

البيت 09 ← 04 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁰¹⁾ :

فَدَقْتُ وَجَلَّتْ وَاسْبَكَّرْتُ وَأُكْمِلْتُ فُلُو جُنَّ إِنْسَانٍ مِنَ الْحُسْنِ جُنَّتِ

البيت 16 ← 07 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁰²⁾ :

وَهُنَى بِي قَوْمٌ وَمَا إِنَّ هَنَاتُهُمْ وَأَصْبَحْتُ فِي قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَثِيَّتِي

3. الياء:

صامت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صائت والملاحظ ها هنا أنّه ورد بصورتيه أكثر من غيره (الألف والواو)، حيث نراها صامتة مثل: (عين، العيش، بيوت، نسيا، الهدية)، وصائته مثل: (سربي، ميّ، عمّي، ميّ، خلّي، عدتي، مودّتي). فنسب الحضور متقاربة على غرار ، فهو ورد حوالي 100 مرّة ، ما يعادل 07,60% فهو دالّ على "الانفعال المؤثر في البواطن"⁽¹⁰³⁾ أي كلّ ما خفي فكان أعظم لا مجال للخوض فيه، ولا الحديث عنه بمجد، وأهمّ الأبيات الواردة فيها :

البيت 28 — 07 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁰⁴⁾ :

ألا لا تزرني إن تشكّيتُ خلّتي كفاني بأعلى ذي الحميرة عذوتي

البيت 30 — 06 مرّات وذلك في قوله⁽¹⁰⁵⁾ :

أبيّ لما يآبى سريع مباءتي إلى كلّ نفسٍ تنتحي بمودّتي

خاتمة:

بقي أن نقول إنّ هناك من الظواهر الصوتية في العربية ما يخالف سائر لغات العالم فيرقى بها ويكسبها سحرا موحيا، وهكذا نرى كيف أمارط شاعرنا اللثام عما يختلج في نفسه، إذ اختار من الكلمات ما أوقعت أصواتها تفاعلاً يوحى بحرارة اللمّة تارة ، وصموده وانفعاله وهمّته تارة أخرى، إذ أنّ الشاعر أكثر من الأصوات المجهورة الانطلاقية لنصاعتها ووضوحها قصد إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية ، وتنبيه الغير لما يمكنه فعله اقتراناً بجرسيّة الأصوات ووقعها على أذن المرسل إليه وصولاً إلى قلبه.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى مجموعة من النتائج عن طريق البحث والتّقيب أهمها:

- هناك تجاذب بين كلّ من الصوت والدلالة المتوجين لإيقاعية القصيدة.

- تتروّد الحروف العربية وألفاظها وكلماتها بشحنات صوتية إيقاعية دلالية متميّزة، تجعلها تتفرد عن باقي اللغات الأخرى.

- الصوت الدليل الناطق على كل مسكوت عنه، وقد ييوح لنا بأشياء توارت خلف حاجر الصمت، وهذا ما لمسناه من خلال التائفة وبالتالي نفسية الشاعر.
- قد دبّ في روح النص نوع من الخفة المتولدة عن تأثير الظواهر الصوتية، فهذه الأخيرة تعد من الأنسجة الأساسية التي توشح النص الشعري معبرة عن ما خفي وما ظهر من مجاهله.

هوامش:

- (1) موسى إبراهيم : أجمل ما قاله الشعراء الصّعاليك . ط1. دار الإسراء للنشر والتوزيع. عمان . الأردن : 2005. ص30.
- (2) المصدر نفسه: ص 31.
- (3) ينظر : يوسف عون : أغاني الأغاني . دط. دار صادر . بيروت. دت. ج 2 . ص 607.
- (4) محمود حسن أبو ناجي : الشنفرى، شاعر الصحراء الأبيّ. ط1. سحب الطباعة الشعبية بلحباش. وزارة الثقافة. الجزائر : 2007 . ص18.
- (5) المرجع نفسه. ص22.
- (6) ديوان الصّعاليك. شرح : يوسف شكري فرحات. دط. دار الجيل . بيروت: 2004. ص07.
- (7) المصدر نفسه. ص08 . ص09.
- *الصّعاليك: جمع صعلوك وهو لغة في لسان العرب بمعنى الفقير الذي لا مال له ولا سند وهو جماعة من شذّاذ العرب الذين عاشوا في القفار متشرّدين ومتمرّدين وربطت في وقت ما بالشّجاعة والبسالة لقول المتنبي:
متصعلكين على كثافة ملكهم متواضعين على عظيم الشأن.
- (8) المصدر نفسه. ص15.
- (9) المصدر نفسه. ص15. 16. 17. 18.
- (10) المصدر نفسه : ص19. 20.
- (11) ابن جني : الخصائص . تح: محمد علي النجار. دط. عالم الكتب. بيروت. ج 1 . دت. ص 57.
- (12) الجاحظ : البيان والتبيين . تح: عبد السلام هارون. ط5. مكتبة الخالجي. القاهرة. 1985. ج 1 . ص51.
- (13) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تح: محمد حبيب خوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط3. 1986 . ص222.

- (14) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري . دط. دار الأديب للنشر والتوزيع. 2005. ص177.
- (15) أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنص الشعري: دراسة تطبيقية. مجلة الآداب والعلوم الانسانية. جامعة سيدي بلعباس العدد: 2 مكتبة الرشاد للطباعة و التوزيع. 2002-2003. ص05.
- (16) حبيب مونسي : تواترات الإبداع الشعري . دط. دار الغرب للنشر والتوزيع : 2001 . 2002 ص31.
- (17) المرجع نفسه. ص 32.
- (18) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص161.
- (19) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. دط. منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق: 1998 . ص 17.
- (20) حبيب مونسي : تواترات الإبداع الشعري. ص 30 . ص 31.
- (21) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري -البنية الصوتية في الشعر-. ص154.
- وينظر عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور. ط3. دار هومة للطباعة. الجزائر. دت. ص 102.
- (22) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص 162.
- (23) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ط2. مؤسسة الرسالة. بيروت . لبنان : 1405 هـ . 1985 م . ص100.
- (24) ديوان الصعاليك : ص 16 .
- (25) المصدر نفسه : ص 18 .
- (26) المصدر نفسه : ص 18 .
- (27) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي . ص 101.
- (28) أمينة طيبي : نظرية الفونيم والنص الشعري . ص 09.
- (29) ديوان الصعاليك : ص 17 .
- (30) المصدر نفسه: ص 17 .
- (31) المصدر نفسه: ص 18.
- (32) حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني. ط1. الدار الثقافية للنشر. القاهرة 1998 م . ص 20.
- (33) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية. ط3. مكتبة الأجلو المصرية. القاهرة. 1999 م . ص 26 . ص 27 .
- (34) ديوان الصعاليك : ص 16 .
- (35) المصدر نفسه : ص 16 .
- (36) المصدر نفسه : ص 19 .
- (37) ينظر :حسن عباس: خصائص الحروف العربية . ص 45.
- (38) ديوان الصعاليك : ص 16 .

- (39) المـصـدـر نـفـسـه : ص17.
- (40) المـصـدـر نـفـسـه : ص20.
- (41) عـبـد الصـبـور شـاهـيـن : فـي التـطـور اللـغـوي . ص100 .
- (42) يـنـظـر: حـيـاتـه وشـعـره فـي البـحـث. ص02.
- (43) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص17 .
- (44) المـصـدـر نـفـسـه : ص17.
- (45) المـصـدـر نـفـسـه : ص19 .
- (46) عـبـد الصـبـور شـاهـيـن : فـي التـطـور اللـغـوي. ص102.
- (47) حـسـن عـبـاس: خـصـائـص الـحـرـوف العـرـبـيـة . ص68.
- (48) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص16 .
- (49) المـصـدـر نـفـسـه : ص20.
- (50) العـرـبـي عـمـيـش : خـصـائـص الـيـقـاع الشـعـري . ص42.
- (51) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص17 .
- (52) المـصـدـر نـفـسـه : ص18.
- (53) عـبـد الصـبـور شـاهـيـن: فـي التـطـور اللـغـوي. ص103. ص104 .
- (54) المـرـجـع نـفـسـه : ص103. ص104 .
- (55) يـنـظـر: العـوـامـل المـؤـثـرة فـي شـعـره فـي البـحـث سـابـقـاً ص02..
- (56) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص16 .
- (57) المـصـدـر نـفـسـه : ص19.
- (58) عـبـد الصـبـور شـاهـيـن :فـي التـطـور اللـغـوي. ص101.
- (59) أـمـيـنة طـيـي : نـظـريـة الفـونـيـم والنـص الشـعـري. ص08 .
- (60) رـابـج بـوحـوش : الـبـنـيـة اللـغـويـة لـبـرـدة البـصـري . دط. دـيـوان المـطـبـوعـات الـجـامـعيـة . الجـزائر: 1993 . ص59 .
- (61) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص16 .
- (62) المـصـدـر نـفـسـه : ص20 .
- (63) عـبـد القـادـر عـبـد الجـلـيل : الـاصـوات اللـغـويـة. ص156. و يـنـظـر: كـمـال بـشـر: عـلـم الـاصـوات. ص348.
- (64) يـنـظـر : تـامـر سـلـوم : نـظـريـة اللـغـة والـجـمـال فـي النـقـد الأدـبـي. ط1. دار الـحـوـار للنـشـر والتـوزـيـع. سـوريـة. الـلـاذقـيـة. 1993. ص19 . ص20 .
- (65) عـبـد الصـبـور شـاهـيـن : فـي التـطـور اللـغـوي . ص102 .
- (66) مـصـطـفـى مـنـدـور : اللـغـة بـيـن العـقـل والمـغـامـرة . دط . مـنـشـأة المـعارف . الـأسـكـنـدريـة . مـصر: 1974. ص118 .
- (67) دـيـوان الصـعـالـيـك : ص16 .
- (68) المـصـدـر نـفـسـه : ص20 .
- (69) المـصـدـر نـفـسـه : ص20 .

- (70) الطيب دبه : مبادئ اللسانيات البنيوية . دط. جمعية الأدب للأساتذة الباحثين. ص 170 . ص 173 .
- (71) ينظر : حازم القرطاجي : منهاج البلاغ وسراج الأدباء . ص 192 .
- (72) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي . ص 102 .
- (73) ديوان الصعاليك : ص 17 .
- (74) المصدر نفسه : ص 17 .
- (75) ديوان الصعاليك : ص 20 .
- (76) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية. ص 156 .
- (77) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة . ص 120 .
- (78) ديوان الصعاليك : ص 16 .
- (79) المصدر نفسه : ص 17 .
- (80) المصدر نفسه : ص 20 .
- (81) عبد الله رمضان: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات . ط 1. مكتبة بستان المعرفة. 2003. ص 97. ص 98 .
- (82) عبد القادر عبد الجليل : الأصوات اللغوية . ص 175 .
- (83) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص 120 .
- (84) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص 102 .
- (85) حسن عباس: خصائص الحروف العربية . ص 111 .
- (86) ديوان الصعاليك : ص 16 .
- (87) المصدر نفسه : ص 20 .
- (88) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ص 101 .
- (89) مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة . ص 118 .
- (90) المرجع نفسه: ص 118 .
- (91) ديوان الصعاليك : ص 17 .
- (92) المصدر نفسه : ص 20 .
- (93) حسام البهنساوي : علم الأصوات . ص 46 . ص 47 .
- (94) المرجع نفسه: ص 46 .
- (95) أمينة طيبي : نظرية الفونيم والنص الشعري- دراسة تطبيقية- . ص 13 .
- (96) المرجع نفسه: ص 13 .
- (97) ديوان الصعاليك : ص 17 .
- (98) المصدر نفسه . ص 19 .
- (99) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ص 103 .
- (100) ديوان الصعاليك : ص 15 .
- (101) المصدر نفسه : ص 17 .
- (102) المصدر نفسه : ص 18 .

- (103) عبد الصبور شاهين : في التطور اللغوي. ص 103.
(104) ديوان الصّعاليك : ص 20.
(105) المصدر نفسه : 20.

الرافد التاريخي في نشيد الأناشيد لمفدي زكريا

د . ملفوف صالح الدين

جامعة خميس مليانة

Melfouf.2012@gmail.com

Resume :

ملخص :

L'occasion du dixième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie et à celle du millénaire de sa création par BELKINE BEN ZIRI. La sixième rencontre a eu lieu pour connaître et faire connaître la pensée islamique cela du 24 juillet au 10 aout 1972, les organisateurs de cette rencontre ont insisté sur l'histoire du poète révolutionnaire Mofdi Zakaria qui n'a pas hésité d'écrire un hymne qui correspond à l'événement qui était l'Iliade algérienne en se basant sur les événements révolutionnaires, politiques et culturels qu'a vécu le peuple algérien au fil des temps et des ères. Cela fera donc l'objet de notre étude dans ce travail

مناسبة العيد العاشر لاسترجاع الجزائر استقلالها، واحتفاء بالذكرى الألفية لتأسيسها على يدي بلكين بن زيري، انعقد في الجزائر العاصمة الملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي من 24 جويلية إلى 10 أوت 1972 م، وقد ركز الساهرون على فعاليات هذا المحفل العلمي على التاريخ، فارتأى شاعر الثورة التحريرية المظفرة مفدي زكريا أن ينظم نشيدا يليق بمقام الحدث، فكان هذا النشيد: "إلياذة الجزائر" أو "ملحمة الجزائر"، مادته في ذلك الأحداث الحربية والسياسية والثقافية التي شهدتها الجزائر على مر العصور والأزمنة، وهذا ما سيسعى بحثنا إلى إمطة اللثام عنه.

OOO

الأناشيد في مفهومها العام هي فن من فنون النظم التي انتشرت عشية الثورة التحريرية وهي على أنواع: منها الأناشيد الكشفية التي تدعو إلى

الشجاعة والإيثار والصحة البدنية. ومنها التعليمية التي شاعت في المدارس والتي تعتمد التوجيه والتأثير في الفتیان والشباب، تنفخ فيهم الروح الوطنية والإسلامية والأخلاق الفاضلة. وبعد قيام الثورة التحريرية المباركة، أصبحت الأناشيد سياسية - وطنية تنمي الاعتزاز بالوطن وأهله، وتحت على الالتفاف حول الثورة وخدمة الأهداف البعيدة التي تعمل على تحقيقها مثل: الاستقلال والحرية وإقامة الدولة الحديثة.

يعد ابن تومرت 1 شاعر الثورة الجزائرية دون منازع، وهو صاحب الأناشيد الوطنية الخالدة مثل: « من جبالنا طلع صوت الأحرار » سنة 1932 م ، و « فداء الجزائر روعي و مالي » المكتوب سنة 1936 م الذي أصبح على لسان كل الجزائريين آنذاك، إذ كانوا يرددونه جماعيا في المظاهرات ضد الاحتلال الغاشم، يقول الشاعر في مطلعها:

فداء الجزائر روعي و مالي	إلا في سبيل الحرية
فليحي حرب الاستقلال	ونجم شمال إفريقيا
وليحي شباب الشعب الغالي	مثال الفدا و الوطنية
ولتحي الجزائر مثل الهلال	ولتحي فيها العربية

وفي سنة 1955م ظهر نشيد « قسما »، وهو نشيد نموذجي تمثل الشاعر فيه مبادئ الثورة التحريرية المضفرة وعظمتها، فعبر عن أهدافها بلغة قوية وحامسة مزلزلة مستوحاة من حب الوطن وتجربة الشاعر السياسية وبغضه للمستعمر، ذلك أن مفدي زكريا كان قد دخل السجن وتعرض للقمع في سبيل هدفه الوطني، فلا غرابة أن ينفجر حماسه للثورة وأن يتميز تعبيره عنها بالصدق والتلقائية والقوة والفخامة، ومنه هذا المقطع :

نحن جند في سبيل الحق ثرنا	و إلى استقلالنا بالحرب قمنا
لم يكن يصفى لنا لما نطقنا	فأخذنا رنة البارود وزنا
وعرفنا نغمة الرشاش لحنا	و عقدنا العزم أن نحيا الجزائر

فاشهدوا .. فاشهدوا .. فاشهدوا 2

وفي سنة 1956م نشرت جريدة (المقاومة الجزائرية) نشيدا من نوع جديد عنوانه « بنت الجزائر » وهو في تمجيد دور المرأة واستنهاض همتها وهمة الشباب للتضحية من أجل الجزائر، وربطهم بماضيهم العربي والجهادي، يقول الشاعر على لسان إحدى المجاهدات:

أنا بنت الجزائر	أنا بنت العرب
يوم نادي المنادي	ودعا للكفاح
قد هجرت سهادي	وتركت المزاح
وبدأت جهادي	وغدوت الجناح
أنبري للأعادي	و أداوي الجراح
أنا بنت الجزائر	أنا بنت العرب 3

وفي الفترة نفسها صدر « نشيد بربروس » أو « اعصفي يا رياح » الذي نظمته في سجن سركا جي كما يعرف محليا، وقد نشر هذا الأخير في العدد الثاني من جريدة المجاهد الصادر سنة 1956 م دون ذكر اسم الشاعر، ومطلع هذا النشيد:

اعصفي يا رياح	و اقصفي يا رعود
و أثخن يا جراح	أحذقي يا رعود
نحن قوم أباة	ليس فينا جبان
قد سئما الحياة	في السقا و الهوان
أدخلونا السجون	جرعونا المنون
ليس فينا خؤون	ينثنني أو يهون
	اجلسوا عذبوا
	اشنقوا و اصلبوا
	و احرقوا و اضربوا
	نحن لا نرهب

ويتألف هذا النشيد من عدة مقاطع، وهو بدون توقيع، وكل مقطع منه ينتهي بعبارة: أنت يا بربروس 4 ، وقد أمرت جبهة التحرير الوطني أثناء الثورة المسلحة المحكوم عليهم بالإعدام أن يرددوه عند مواجهتهم المقصلة. وفي العدد ذاته من جريدة المجاهد نشيد متوسط الطول وموحد القافية، ولكنه بدون توقيع أيضا يحمل عنوان « أرض الجزائر في إفريقيا قدس » ، يخاطب صاحبه فيه السجن الذي طالما هد كيان الجزائريين وكان رمزا للظلم والتعسف، يقول الشاعر:

سيان عندي مفتوح و منغلق يا سجن بابك أم شددت به الخلق 5
أما قصيدة « أنا ثائر » لابن تومرت، فقد أضافت لها جريدة المجاهد عنوانا فرعيا هو (من أدب الثورة) وجاء فيها:

ظلموني ، و استباحوا الحرم صحت وامعتصا

لطموني ، لم يراعوا الكرما

وقد انتهى النشيد بهذا المصراع:

أنا ثائر في الجزائر أنا ثائر إن أمت : تحيا الجزائر 6

ولابن تومرت أناشيد أخرى منها : تحية العلم الوطني، ونشيد الجيش الوطني، ونشيد العمال،... وغيرها كثير، كما حظي الطلبة بنشيد خاص من شاعرنا، وهو نشيد يتألف من أربعة قفلات، ويبدو أن الشاعر أعده بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع للطلبة المسلمين الجزائريين في تونس سنة 1960م. وقد جاء فيه تمجيد قوي لدور الطلبة في الثورة التحريرية، يقول الشاعر:

نحن طلاب الجزائر نحن للمجد بنا

نحن آمال الجزائر في الليالي الخالكات

كم غرقنا في دماها واحترقنا في حماها

وعبقنا في سماها بعبير المهجات 7

وبغرض مراجعة التاريخ الجزائري، وكتابته من جديد، وتصفيته من جميع ما علق به عن قصد وسبق إصرار من شوائب وتحريفات، لمعرفة ماضينا، والاستفادة من تجاربه في بناء حاضرنا ومستقبلنا، استقر رأي شاعرنا " ابن تومرت " على وضع نشيد جديد يجمع كل الأناشيد المشار إليها آنفا، ويشمل فيه وبه تاريخ الجزائر من أقدم عصورها، رافده في ذلك أحداث العهود الحضارية الزاهرة المتعاقبة.

يستهل ابن تومرت نشيده هذا متغنيا ببلاده الجزائر وما وهبها الله سبحانه وتعالى من جمال وبهاء، فيقول في ذلك:

جزائر ، يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكائنات

ويا بسمه الرب في أرضه ويا وجهه الضاحك القسمات

ويا لوحة في سجل الخلود توج بها الصور الخالقات

ويا قصة بث فيها الوجود معاني السمو بروح الحياة 8

وبعد هذا يحول بنا الشاعر في مختلف ربوع وطنه الغالي، منتقلا من منطقة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، وبعد المقاطع العشرة المنفصلة عن بعضها بالازمة التي يقول فيها:

شغلنا الوري ، و ملانا المنا

بشعر نرتله كالصلاة

تساويحه من حنايا الجزائر

وقفنا نحیی بها ألف عام
فقام بولوغین فی عیدنا
وسیبوس فاض فتاه دلالات
بولوغین إن صانها فیرموس
وهب الأمازیغ من دوناطو
فأبناء مازیغ قادوا الفدا

ونقرئ زیری العظیم السلام
یهر الدنا ، و یروع الأنام
یعانق زیری الملیک الممام
وحازت إکوسیوم ألقصی المرام
س تصور و تزجی الخمیس اللهام
وخاضوا المعامع ، یوم الصدام 9

ينقلنا الشاعر في المجموعة الموالية إلى الحقبة التاريخية التي أعقبت حقبة التأسيس وهي حقبة هاسينييسا ويوغرطا من بعده، يقول في هذا الشأن:

دعوا ماسينيسا يردد صـدا
و خلوا سفاكس يحكي لروما
وكيف غدا ظافرا ماسينيسا برامة
و كم ساوموه ، فـتـار إباء
و ألهه الحب نيل المـعـالي
و من صنعت روحه سوفونيزيا
فجاء يفورطا على هـديـه
و قال : مدينة روما تـبـا

و وحده سیرتا بأعطاف كـ فاف و أولى الأمازيغ عزا و شانا 10
كان الملك المازيخي سفاكس (صفاقص) مواليا للرومانيين، فقام
ماسينيسا ابن غادا الملك المازيخي بحارب الرومانيين وسفاكس معا، وكان مصدر
إلهامه تزوجه بالعالة والفيلسوفة المؤرخة القرطاجنية سوفونيزيا، فأعانه
ذلك على إقامة إمبراطورية في نوميديا وجزء كبير من التراب التونسي وأجلى
الرومان عن مملكته، ثم تغلب الرومان عليه في واقعة "زامة" وراودوه على أن
يكون حليفا لهم، ولكنه رفض واستمر في الدفاع عن وطنه، وكون
إمبراطورية قوية، وطور الزراعة، مما جعل الرومان يكيّدون له، إلى أن توفي
وقد قرب من التسعين، بعد أن انتصر في زامة.

بعد ماسينيسا جاء يغورطا، وهو أحد الملوك المازيغ وحفيد
ماسينيسا، اغتتم فرصة الحرب بين روما وقرطاجنة البونيقية فثار على
الاثنين وأسس الإمبراطورية الأمازيغية، وقد أقامها على أصول أمازيغية بحته
في نظام الحكم الجمهوري، وبعث الثقافة والقيم الأمازيغية الأصيلة، وجعل
عاصمتها مدينة "قرطا" (سرتا أو قسنطينة اليوم)، وامتد حكمه إلى الغرب
التونسي فكانت له عاصمتان: "الكاف" ومدينة "تاله"، وانضم إليه الأمازيغ
فوحده صفوفهم وقادهم من نصر إلى نصر، وكان يقول: « مدينة روما مبتاعة
لن يريد شراءها » ، استهواء للقادة بهذه المقولة.

وبواصل الشاعر في استعراض الأشاوس من المازيغ الذين صنعوا
تاريخ الجزائر ببطولاتهم الخالدة وصمودهم في وجه الجحافل الرومانية
فيقول:

تكفرناس يوالي الهجـوما	سلوا طبرية يذكر تبيريوس
فدق المسامير في نعش روما !	ثمان سنين يصارع روما
.....
كسن من جرجرا كيف أجلى الغيوما	سلوا بربروس يحكم فرا
.....
افات حير - عبر الزمان - الفهوما	و هذا أغوستنس بالاعتـر
يس قرطاج مذ بث فيها العلوما 11	و أسقف بونة أصبح قد

تيكفرناس هو أحد الثوار المازيغيين الجزائريين على عهد الإمبراطور
الروماني تبيريوس الذي شيد طبرية، وقد انتصر تيكفرناس على عديد من
جيوشه، فعزل من أجله عدة ولاية من الرومانيين، ودامت الحرب التي أثارها في

كامل القطر الجزائري وتونس والمغرب ومن التل إلى الصحراء سنوات ثمانية، احتاجت إلى عدة جيوش أرسلت كمدد من روما كلها اندحرت أمام صمود الأحرار الوطنيين من جبال الأطلس. وجبال جرجرة والبابور، ثار فراكسن فصادمه الإمبراطور الروماني بربروس قادما من روما، ودامت الحرب بينهما أعواما، كلما قضى فراكسن على جيش جيء بجيش غيره حتى ضاقت روما بذلك. ومن ميدان الحروب ينقلنا الشاعر إلى العلوم والدين، وكيف أن أغوستنس* أقبل على دراسة النصرانية حتى صار رئيس الأساقفة بمدينة قرطاجنة بعد أن كان أسقف " بونة " (عناية حاليا) ، وهو إلى جانب ذلك فيلسوف ومفكر، ويصنف من قبل الباحثين والدارسين في زمرة كبار المؤرخين بكتابه (الاعترافات) .

ويتابع الشاعر في استعراض تاريخ الجزائر الثقافي والعلمي، بذكر إنجازات أبناء هذا الوطن فيقول منشدا:

لماذا يلقب يوبا بـثان ؟ أما حقق سبق في المدنية ؟

.....

لوجه جزيرتنا العربية ؟

أول جامعة أثرية ؟

يدين له العلم بالعبرية

ن ، فآثر في القصص الأموية

.....

.....

أما كان أول من خط رما

أما شاد يوبا بشرشال للعلم

و هذا أبولوس كان طبيبا

و أبدع في قصص الحيوا

.....

و كان أبولوس قاضي روما ليمناه ، ترفع كل قضية 12

يعد يوبا الثاني ولي عرش الأمازيغ بشرشال التي كانت تسمى يومئذ (القيصرية)، واستقل بولاية موريطانيا القيصرية الواقعة بين سرتا وموريطانيا الطنجية، وكان عالما كبيرا علاوة على أنه كان سياسيا ماهرا، وعسكريا مظفرا، اتخذ من شرشال ضرة لروما وزينها بالمعالم الفاخرة والقصور والمعابد والمسارح، وأسس بها جامعة كبرى للعلوم والآداب والفنون من تمثيل وموسيقى ونحت، فكانت أول جامعة من نوعها في الغرب وجلب لها كبار الأساتذة من اليونان، وألف دائرة معارف شاملة في كافة العلوم، وهو أول من وضع جغرافية لجزيرة العرب.

وأما أبولوس ابن مداوروش، فقد أجاد اللاتينية واليونانية، ثم انتقل إلى جامعة قرطاجنة فتخرج في الحقوق، والآداب، والطب، وامتاز بمخبر

للتجارب والتركيب والتشريح، تقدم به علم الطب لمعرفة العلل وتحضير الأدوية، وأسرار النباتات الغذائية والاستشفائية، كان شاعرا باللاتينية وراوية ممتازا، ألف كتاب (التحولات) أو المسخ، وهو قصة طريفة، وكتاب (تقلبات الحمار)، ونقل عنه الأمويون بعض قصصه على السنة الحيوانات، كان يدعى إلى روما للمرافعات في القضايا الكبرى ثم أصبح قاضيا بها.

بعد فترة حكم المازيخ المليئة بالإجازات العسكرية والعلمية، هبت رياح التغيير على جزائرنا نتيجة الفتوحات الإسلامية التي قادها عقبة بن نافع، فكان لهذا الأخير بصمات خلدت اسمه في التاريخ العسكري والحربي، وهذا ما تجسده الأبيات التالية:

و مرحى لعقبة في أرضنا ينير الحجر و يشيع اليقيننا
و يعلي الصوامع في القيروا ن و يرفعها للدفاع حصونا
بيث المراحل في كل فج فراعت أساليبه العالمينا 13

تشير الأبيات السالفة الذكر إلى الخطة الجديدة التي وضعها عقبة بن نافع في زحف الجيش الفاتح في طريقه من مصر إلى المغرب، وملاحظتها أن الطريق من مصر إلى القيروان، إما بحرية مخيفة لوجود الأسطول البيزنطي، وإما جبلية والأمازيغ في الجبال ومغاورها كثيرة وغاباتها كثيفة فلا يأمن الكمائن فيها، فأسس مراحل على طول الطريق مزودة بالماء والزاد والمخيمات، فإذا وصلها الجيش استراح واغتسل وأكل وشرب ونام وتزود وانتقل إلى التي بعدها على أتم وأوفر عدة، وقد انتفع بهذه الخطة الكثير من القادة العسكريين في عصرنا الحديث من قبيل القائد الألماني هتلر، والقائد الإنجليزي مونتغمري حين اجتاز ليبيا في الحرب العالمية الثانية.

ينقلنا الشاعر إلى إنجاز جديد تحقق على يد الدولة الرستمية، وهذا الإنجاز شمل الحياة السياسية والاجتماعية، وهذا ما تشير إليه أبيات الشاعر الموالية:

و هال ابن رستم أن لا نسود و نبني كيانا لنا مستقلا
فقام بتاهرت يعطي اللوا ء و يرسى نظاما و ينشر فضلا
يوجه حكم البلاد الشرا ة بوحى الشريعة حقا و عدلا
و يحل أمر الجماعة شوري و حق انتخاب الإمامة فصلا 14

لقد نقل الرستميون إلى تاهرت نظام الدستور الإيراني الجامع كأساس لنظام الحكم، وسمي بالجامع لأنه يشمل إلى جانب نظام الحكم: آداب

السلوك، وآداب المجالس، وآداب الأكل والشرب والكلام، وشروط القضاء والشورى، وانتخاب الإمام، والنظام العسكري، ثم إن الدولة مراقبة من منظمة شعبية حرة تسمى الشراة، ومهمتهم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وتولية الحكام وعزلهم إذا حادوا عن الجادة.

يأخذ الشاعر بيدنا في الأبيات التالية إلى حقبة تاريخية جديدة شهدتها الجزائر هي فترة حكم الأغالبة وما كان فيها، يقول في ذلك :

وإن تسألوا عن بين الأغلب	سلوا الزاب عن جاره الأقرب
و طينة .. هل تذكر ابن الحسـ	ين التميمي و تاريخه القرطبي
و عند مسيلة علم اليقـ	ين من حققوا وحدة المغرب
برى الفاطميون شعر ابن ها	نئ كما يخلق اللحن للمطرب
.....
علام يلقب أندلسيـ	فتى مغربي، أصيل الأب ؟؟
فكم حسدونا على بحدنـ	وجاروا على البلد الطيب! 15

يشيد الشاعر في هذه الأبيات بفترة حكم الأغالبة من خلال علمائها و مفكرها، فيذكر على رأسهم محمد بن الحسين التميمي، وهو أحد أعلام الفكر الذين أنبتتهم طينة، كاتب بليغ ومترسل بديع الإنشاء، انتقل إلى الأندلس في أيام الخليفة المنصور الأموي، وكان شاعر البلاط ومؤرخه، استوطن قرطبة إلى أن توفي بها. أما في المسيلة فقد نبغ في أحضانها ابن هاني الجزائري الملقب بالأندلسي تجنيا على التاريخ، وكان يلقب في زمانه بمتني المغرب. وأما البيت الأخير ففيه إشارة إلى تقصير المشاركة في تأريخهم للأدب العربي، فهم لا يذكرون مفاخر الجزائر وتونس والمغرب، ويقفزون من الشرق إلى الأندلس مباشرة كأنما المغرب الكبير لا وجود له في الخريطة بدافع الكبرياء والغرور ومركب الاستعلاء.

بعد هذه الانجازات التاريخية الكبيرة، حاول الغرب أن يستهدف الجزائر وخيراتها، فكانت أولى الحملات على الشواطئ الجزائرية، وهذا ما تنطق به الأبيات التالية:

و أوغر قلب الصليب الحقود	علانا ، و أمعن فينا الحسود
و طافت بوهران جيطان غدرا	و زيان ما اسطاع حشد الجنود
و لعل في بربروس نداها	فتار ... و أقسم أن لا يعود
و للدين خير يصون حماه	و أسطولنا في البحار يسود 16

تتحدث هذه الآيات عن تلك الحملات الصليبية القذرة على المرسى الكبير ووهران، فقد تواطأ على الجزائر كل من الاسبان والبرتغال والفرنسيين بقيادة الراهب خيمينيز، وكانت اللصوصية أو القرصنة البحرية على أشدها آنذاك، فالاسبان والبرتغاليون أوجدوا مع غيرهم من لصوص أوربا سفن القراصنة، وانهالوا على مهاجري الأندلس والمدن الجزائرية المتاخمة للبحر نهبا وسلبا، وجاء الإنقاذ على يد بطلين تركيين هما بابا عروج وشقيقه خير الدين. إن هذه الحملات الصليبية المشار إليها أنفا لم تكن إلا تمهيدا لما هو أخطر، ونقصد بذلك الحملة الفرنسية، هذه الأخيرة التي غلفت بالطابع الديني وأنها نصرة للمسيح أولا وأخيرا، وهذا ما قال به شارل العاشر ملك فرنسا، حين وقف في خطاب العرش يوم 02 مارس 1830م ومفاده: « إن العمل الذي سأقوم به لترضية شرف فرنسا سيكون بإعانة الله التقدير لفائدة المسيحية جمعا». والحقيقة أن قضية التخطيط لاجتياح فرنسا للجزائر كانت قبل ذلك، فقد انتفع الجيش الفرنسي عند حملته سنة 1830 م برسوم الجاسوس الفرنسي بوتان التي تحدد خطة الهجوم من ثغر سيدي فرج بأمر من نابليون بونابارت، وهذا دليل التخطيط المسبق للقيام بهذا الصنيع، يقول ابن تومرت في هذا الشأن:

و جاءت فرنسا ... فكنا كراما	و كنا الالى يطعمون الطعاما !
.....
و خرب شارل المريض فرنسا	فتار بها الشعب يغلي انتقاما
.....
و أوحى له قمحنا غرونا	فأطلق هذي القموح سهامها
.....

أبوتان ... هل سيدي فرج وإن طال ليل ... أقر النظام 17
بمجرد أن وطأ الاستعمار الفرنسي بقدميه أرض الجزائر، اندلعت نيران المقاومة في كافة الأرجاء، وقد اتخذت هذه الأخيرة بعد الاحتلال شكلين: سياسي رسمي، وشعي، فأما السياسي فقد تولى زمامه الحاج أحمد باي قسنطينة وانتهى بسقوط مدينة قسنطينة سنة 1838م، وأما الشعي فكان بتولية رؤساء القبائل عبد القادر بن محيي الدين أميرا عليهم سنة 1832م، وأوكلوا

إليه مهمة تأسيس دولة جزائرية إسلامية، تصون الأمن وتوطد العدل وتتصدى للمعتدي.

وبعد توالي الثورات الشعبية والجهود السياسية غير المضمّنة، بزغ على الجزائريين فجر جديد هو فجر الفاتح من نوفمبر سنة 1954م، وهذا ما يجسده الشاعر في قوله:

تأذن ربك ليلة قدر وألقى الستار على ألف شهر

وقال له الشعب : أمرك ربي وقال له الرب : أمرك أمري !!

.....

نفمبر ... غيرت مجرى الحياة وكنت - نفمبر - مطلع فجر

وذكرتنا - في الجزائر - بدرا فقمنا نضاهي صحابة بدر 18

لقد أشرقت شمس الاستقلال والحرية على الجزائر تتويجا لجهود أبطالها البررة وتضحياتهم الجسام، فاستشعر الأبناء مسؤولية البناء والتشييد الملقاة على عاتقهم، وهذا ما عبر عنه شاعرنا بقوله:

و طالعنا بالبشائر يونيو فأنعش كالعارض المرجح

فقمنا نشيد اقتصاد البلا د و نعلي المصانع فيها و نبي

و رحنا نوفر للكادحين الرغيف الشريف بعلم و فن

و يزرع فلاحنا أرضه بنوب الشرايين لا بالتمي

و نصنع من صلب واقعنا مذهبنا.. رافضين التبني 19

أخطأ من ظن أن الجزائر قد انتهت من الثورة، لأن الثورة الحقيقية قد بدأت بمجرد نيل الاستقلال، والمقصود هنا ثورة البناء على جميع المستويات والأصعدة، وهذا ما تشير إليه أبيات الأخيرة بدءا بالاقتصاد مرورا بالعلوم والفنون، وصولا إلى بناء الذات والضمير، وهي أهم الثورات لأنها ترسم المعالم الحقيقية لشخصنا وتزود عن عاداتنا وتقاليدينا وديانتنا ضد كل من تسول له نفسه المريضة طمسها.

وخلاصة القول، إذا كان للإغريقين إلياذتهم، وللرومانيين إنياذتهم، فإن للجزائريين بفضل - مفدي زكريا - ملحمتهم المخلدة لتاريخهم العريق، وقد شكل هذا التاريخ بأحداثه المختلفة المعين الأساسي والمنهل العذب الذي استقى منه شاعرنا مضامين إلياذته وانبتت عليه أبياتها. وقد تتبّع الشاعر في نشيده هذا تاريخ الجزائر منذ نشأتها الأولى وتعاقب الملوك الماريغيين على حكمها وكيف وقفوا في وجه أعتى الإمبراطوريات وأباطرتها آنذاك، قبل أن

يشملها الإسلام بنوره بفضل فتوحات عقبة بن نافع، وما كان بعده من تعاقب الدول كالدولة الرستمية ودولة الأغالبة وإنجازاتهم الخالدة، ثم تكالب الصليبيين عليها من إسبان وبرتغاليين وفرنسيين، لترفع الجزائر التحدي وتطرد المستعمرين الغاصبين من أرضها، وتشرع في مرحلة ما بعد الاستقلال وتذليل الصعوبات والتحديات التي واجهتها.

الإحالات

- 1 يذهب الجابري في كتابه « النشاط الثقافي و العلمي في تونس » إلى أن اسم ابن تومرت كان يوقع به أحد الأدباء الجزائريين في تونس، وهو محمد العربي ، و بعد وفاته أصبح مفدي زكريا يوقع به .
- 2 نظم النشيد في سجن سرکاجي بتاريخ 25 أفريل 1955 م في الزنزانة رقم 69 . للاستزادة أكثر: ينظر مفدي زكريا. اللهب المقدس. المكتب التجاري. بيروت . ط1. 1961م . ص 71 .
- 3 - جريدة المقاومة . عدد 3 . 03 ديسمبر 1956 م .
- 4 - مفدي زكريا . اللهب المقدس . ص 88 .
- 5 ينظر . أبو القاسم سعد الله . تاريخ الجزائر الثقافي . دار البصائر . الجزائر . ج 10 . طبعة خاصة . 2007 م . ص 502.
- 6 - جريدة المجاهد . العدد 44 . جوان 1959 م .
- 7 - جريدة المجاهد . العدد 74 . 08 أوت 1960 م .
- 8 - مفدي زكريا . إلياذة الجزائر . طبعة خاصة (نظمت للملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي) . من 24 جوان إلى 10 أوت . 1972 م . ص 04 .
- *الخميس اللهام : الجيش الجرار .
- 9 - المصدر السابق . ص 15 .
- 10 - ينظر . م السابق . ص 16 .
- 11 - ينظر . م س . ص 17 .
- *ولد أغوستنس بئاقست (سوق أهراس الحالية) و تعلم بها ثم انتقل إلى قرطاجنة فحذق اللاتينية و اليونانية .
- 12 - ينظر . م س . ص 18 .
- 13 - م س . ص 20 .
- 14 - م س . ص 21 .

15- ينظر . م س . ص 22 .

16- م س . ص 29 .

17- ينظر . م س . ص 30 .

18 - ينظر . م س . ص 45 .

19 م س . ص 50 .

بين نمطية المطالع وطبيعة المقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي

أ.شكر لقمان / جامعة أم البواقي

chaker.lokmane@gmail.com

الملخص :

Abstract :

The present paper studies the opening verses of Ibn El Abar's poems as it highlights their diversity and structure, since they are the first that catch the ear and intention of the receiver. It treats as well the final lines of the poems to find out their nature, variety, and for what extent they are fitting to the poetic aims.

تحاول هذه الدراسة، التي بين أيدينا أن تتبع المطالع الشعرية، التي استهل بها الشاعر ابن الأبار قصائده، وبيان تنوعها من قصيدة إلى أخرى وكيفية بنائها، باعتبارها أول ما يقرع سمع المتلقي ويجذب انتباهه، والوقوف على المقاطع، التي اختتم بها ابن الأبار قصائده لمعرفة مدى مناسبتها لأغراضه الشعرية وتنوعها، وطبيعتها.

OOO

إن المقصود بالقصيدة المركبة في النقد العربي، هي تلك التي تشتمل على غرضين والتي تتكون من أقسام، عبر عنها النقاد ب: المطلع، المقدمة الرحلة التخلص، الخاتمة .

يقول حازم القرطاجي : ((والقائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة والبسيطة مثل القوائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا. والمركبة هي التي يشتمل الكلام على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق)).¹

وبالرجوع إلى ابن قتيبة، في كتابه "الشعر والشعراء" نجد أنه يشير إلى هذا النوع دون أن يسميها بالتسمية المتفق عليها الآن (القصيدة المركبة) بصدد حديثه عن بناء القصيدة العربية القديمة .

والناظر في مدونة الشاعر ابن الأبار يستنبط أنه سار في قصائده على منهجين:

منهج اتبع فيه مسار القصيدة العربية القديمة، كما رسمها ابن قتيبة ((وسمعت بعض أهل الأدب... ولم يقطع وبالنفس ظمًا))² مع التخفيف في تناول بعض أقسام هذه القصيدة وقد يطول نفس الشاعر ههنا، وقد يقصر، كما يرى ذلك الباحث عدنان محمد غزال³.

ومنهج، تملّص فيه من هذا العُقال، أين دعا إلى التخفيف من النسب، لا سيما في بعض المواقف التي تستدعي ذلك، ولا تحتمل التأخير؛ كالتهنئة والرثاء والزهد والاستنجد والوصف فيقول: [المديد]⁴

دَعُ أَسَالِيْبَ النَّسِيْبِ وَخُذْ * فِي أَسَاطِيْرِ الْأَسَاطِيْلِ

كما وجدناه يطرح فكرة الوقوف على الأطلال ويبطل العمل بها: [الطويل]⁵
أَشِدْ بِالْقَوَافِي ذِكْرَ عُلُوَّةٍ أَوْ عَلِيَا * وَدَعُ لِّلسَّوَافِي دَارَ مَيَّةٍ بِالْعَلِيَا

ومهما يكن من أمر، فإن القصيدة المركبة التي يتضمنها ديوان ابن الأبار، قد تكونت - كأى قصيدة مركبة أخرى- من أقسام، هي: المقدمة والتي تستهل بالمطلع والرحلة وكانت الرحلة البحرية من أنواعها والتخلص إلى الغرض الرئيس، الذي كان في أغلبه مدحا انتهاء بالخاتمة. وسنعرض فيما يلي إلى نماذج من مطالع القصيدة في شعر ابن الأبار وإلى مقاطعها :

1- المطلع:

هو أول ما يفتتح به الشاعر قصيدته. فهو أول ما يسمعه المتلقي لذلك وضع له النقاد فيه شروطا ومعايير حتى لا يكون ممجوجا ؛ لأنه يشد السامع ويدفعه إلى متابعة الاستماع وفي المقابل كرهوا الابتداء بمطالع معينة ؛ لأنها تنفر السامعين وتصرف المتلقين.

كما يجدر بنا في هذا المقام، أن نشير إلى الاختلاف، الذي واكب هذا المصطلح ونذكر بعض المعايير النقدية التي صحبتته منذ وجود القصيدة العربية.

إذ لم يحز مصطلح " المطلع " - كغيره من المصطلحات المتعددة - عند النقاد اتفاقا معيناً فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول بل ولا البيت الكامل في القصيدة، والبعض يرى أن المطلع هو الكلام المبني على آخر سابق له ومرتبطة

به، فنهاية الكلام السابق - عندهم - تُسمّى " فصلا " وبداية الكلام اللاحق له والمبني عليه تسمى " مطالعا "، لذلك نجد ابن رشيق قد أشار إلى هذا الاختلاف بين أهل المعرفة وعلماء النقد فقال: ((اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع .. قال بعضهم هي الفصول والوصول بعينها فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول. وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام والفصل آخر جزء من التقسيم الأول كما قدمت وهي العروض أيضا والوصل أول جزء يليه من التقسيم الثاني .. وقال غيرهم المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي والمطالع أوائل الأبيات.))⁶

كما يبدو من اهتمام صاحب العمدة بهذا الركن الركين من القصيدة العربية وصف الجودة فيه والحسن فيقول: ((ومعنى قولهم حسن المقاطع جيد المطالع أن يكون مقطع البيت - هو القافية - متمسكا غير قلق ولا متعلق بغيره فهذا هو حسنه والمطلع - وهو أول البيت - جودته أن يكون دالا على ما بعده كالتصدير وما شاكله.))⁷

وفي سياق الاعتناء بقضية المطلع نجد الناقد ذاته يتحدث عن هذا العنصر من القصيدة وأهميته باعتباره مغلاقا، إذ لا يمكن الولوج إلى عالم القصيدة إلا عن طريقه، كما يبين ضرورة تجويده ؛ لأنه أول ما يقرع السمع، ثم يحذر من استعمال بعض الألفاظ، التي تشوه المعنى باعتبارها دالة على الضعف وينصح في المقام ذاته بأن يكون هذا المطلع حلوا سهلا وفخما جزلا، فيقول: ((وبعد، فإنّ الشعرَ قُفْلٌ، وأولُه مفتاحُه وينبغي للشاعر أن يُجودَ ابتداءً شعره فإنه أولُ ما يقرع السمعَ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة وليتجنبَّ " ألا " و" خليلي " و" قد " فلا يستكثر منها في ابتدائه ؛ فإنها من علامات الضعف والتكلان إلا للقدماء الذين جرّوا على عُرف وعملوا على شاكلة وليجعلهُ حلوا سهلا، وفخما جزلا.))⁸

ومن المفيد أن بدايات الكلام أمرٌ، حُثَّ عليه ونُصح بالاهتمام به أيما اهتمام؛ لأنه هو الذي يجلب الانتباه، كما قد يكون سبب النفور والانصراف عن الكلام، لذلك كان القدماء يقولون ((أحسبوا معاشيرَ الكتّابِ الابتداءاتِ فإنَّهنَّ دلائلُ البيان))⁹ وكما لم يتفق على دلالة كلمة " المطلع " وموضعها من القصيدة لم يتفقوا - أيضا - على توحيد المصطلح وهذه فكرة وسمت مصطلحات كثيرة فتذوّلت أسماء متعددة للدلالة على أول القصيدة، ومنها: المطلع، الابتداء الافتتاح، الاستهلال البسط، عُرف ذلك عند العلماء والنقاد القدامى.

ولكي يكون المطلع موفقاً، حدّد النقاد بعض العيوب التي ينبغي تجنبها فيه ومن ذلك:¹⁰

- التعقيد؛ لأنه أول العي، ودليل الفهّة.
- عدم قطع المصراع الثاني من الأول إذا ابتدأ شعراً.
- عدم إغفال أحوال المخاطبين لمعرفة ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره.
- لذلك عابوا على بعض الشعراء بعض مطالعهم، ومنهم الشاعر جرير، الذي دخل على عبد الملك بن مروان فقال: [الوافر]:¹¹
- أَتَصْحُوْ أَمْ فُوَادُكَ غَيْرُ صَاحٍ ** عَشِيَّةَ هَمِّ صَحْبِكَ بِالرَّوَّاحِ
- ومطلع قصيدة أبي نواس في الفضل بن يحيى: [الطويل]:¹²
- ارْبَعِ الْبَلَى إِنَّ الْخُشُوعَ لَبَآدِي ** عَلَيْكَ وَإِنِّي لَمْ أَخُنْكَ وَدَايِي
- وعابوا على المتنبي مطلع قصيدته في أول لقاء له بكافور الإخشيدي حين قال [الطويل]:¹³

- كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا ** وَحَسْبُ الْمَنَآيَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا
- كما استحسنوا مطالع جاءت موافقة لشروط النقاد؛ من الفخامة والروعة والبعد عن التعقيد وسلامة التركيب، ومن ذلك:
- مطلعُ سينية أبي تمام الفخم [البسيط]:¹⁴
- السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ ** فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجِدِّ وَاللَّعِبِ
- ومطلع المتنبي النادر، المنفرد باختراعه:¹⁵
- الرَّأْيُ قَبْلَ شَجَاعَةِ الشُّجْعَانِ ** هُوَ أَوَّلُ، وَهِيَ الْحُلُ الثَّانِي
- ومطلع أوس بن حجر في الرثاء:¹⁶
- أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا ** إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
- وإن كان من الدارسين من يربط هذه المطالع بدلالات نفسية، تهين نفوس السامعين إلى الانفعال بمعاني القصيدة وكذلك سائر الأغراض قصد التأثير فيهم وهذا ما سنحاول أن نتطرق إليه حينما نتناول أشعار الشاعر ابن الأبار - محط الدراسة -

فاهتمام القدماء بمطلع القصيدة ينبغي ألا يفهم على أنه تعاطف مع بعض أجزاء القصيدة دون البعض الآخر؛ وإنما الأمر فيه منبثق عن إدراك كلي لوحدة القصيدة التي يمثل المطلع غرتها وعنوانها، لذلك نجد كل النقاد يجمعون على أهمية هذا الفصل من جسم القصيدة وبه يستدل على أجود

الشعر وأردئه، بل هو العتبة التي إذا تجاوزها بسلام وصل إلى بر الأمان وإذا قدر له أن تعثر كان ذلك عيباً ونقصاً يجب استكمالها حتى يبلغ مراده.

ولم تكن هذه العناية متعلقة بالشعر فحسب وإنما انصبّت على النثر أيضاً، بل حتى الكلام العادي يُفضّل أن يكون حسن البداية حتى يُهتم به ويُنصّت إليه، ويجد طريقه من الأذان إلى القلب.

ولعل لهذه الشروط مكاناً في إحدى أبيات الشاعر ابن الأبار، الذي يبدو اهتمامه بالمطلع واضحاً من خلال قوله: [الطويل]:¹⁷

تَهَابُ السُّيُوفُ الْبَيضُ وَالْأَسْلُ السُّمْرُ ** وَأَقْتُلُ مِنْهُنَّ الْغَلَائِلُ وَالْخُمُرُ

فهذا المطلع غزليّ، ينم عن عاطفة أسمى متقدمة، وحرمان كان يعاني منه الشاعر، ابتداءً به الشاعر ليصل إلى مدح السلطان أبي زكريا، مضمناً أبياته فخره بقومه قضاة.

وفي سياق المطالع الغزلية التي تصدرت قصائد المديح، التي سيطرت على باقي الابتداءات نذكر مطلعين لقصيدتين مختلفتين؛ فأما الأولى فقد نظمها مادحا أبا زكريا ومعارضاً في الوقت نفسه الشاعر أبا بكر محمد الصابوني، وبلغ عدد أبياتها سبعة وسبعين بيتاً.

أما الثانية فالأرجح أنه أنشأها بمناسبة تقليد أبي زكريا ولده يحي إماراً بحاية وكان ذلك سنة 638هـ. وقد وفدت لأجل المناسبة وفوداً تهنيئاً وتبارك وكان في مقدمتها موكب بن هلال. وكان عدد أبياتها ستين بيتاً.

وقد ورد المطلعان في مقدمتين متشابهتين في امتزاجهما بأدوات الحرب والفروسية فيقول في الأولى [الطويل]:¹⁸

أَتَجَحَّدُ قَلْبِي رَبَّةَ الشَّنْفِ وَالْخِرْصِ ** وَذَاكَ نَحِيحِي فِي مُحَضِّبِهَا الرَّخْصِ

والمتتبع لهذا المطلع الغزلي، الذي يشكو فيه الشاعر جحود فتاته لحبه وقتلها قلبه يحده مربوطاً بخيط الوطن، الذي يتشوق إليه شوق الورق إلى شذوها، والقضب إلى أشجارها دون أن ينسى بمدوحه، الذي من أجله نظم الأبيات في تخلص جميل، شديد الارتباط بالغرض الرئيس (المدح)، حين يقول:¹⁹

كِلَانًا عَلَى أَقْصَى الْمَوَادَةِ وَالْمَوَى ** فَلَا عَذْلَ يَقْصِي وَلَا غَزْلَ يَقْصِي

كَأَنَّ جَنَّتَاهَا مِنْ جَنَّتِي الْعَيْشِ بَعْدَهَا ** لِيَحْيِي بَنِي عَبْدِ الْوَاحِدِ بَنِي أَبِي حَفْصِ

ويقول في الثانية [الكامل]:²⁰

أَهْلًا يَهْنُ أَهْلَةً وَكَوَاكِبًا ** رَحَفَتْ هَلَالٌ دُونَهُنَّ مَوَاكِبًا

وفي هذا المطلع - أيضا - يفلح ابن الأبار في ربط أول القصيدة بالغرض الرئيس بخاصة إذا عرفنا أن مناسبة نظم هذه الأبيات كانت تهنئة القبائل والوفود بتقليد أبي زكريا الأب ولده أبا يحيى إمارة بجاية مسرعة متنافسة لأجل كسب السبق وإرضاء السلطان الذي تخلص إليه الشاعر بقوله [الكامل]:²¹

أَمَّا الْهَوَى فَاخُو الْوَعَى لَمْ أَسْتَرَحْ •• مِنْ ذَا لِيْذَاكَ (مُرَاوِحًا) وَمُنَاوِبًا
فَكَانَ عَهْدًا مِنْ وَلِيِّ الْعَهْدِ لِي •• أَنْ تُسْفِرَ الْغَمَرَاتُ عَنِّي غَالِبًا

وتبعا للمطالع الغزلية، يقول ابن رشيق : ((وللشعراء مذهب في افتتاح القصائد بالنسيب إما فيه عطف للقلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء وإن ذلك استدراج إلى ما بعده)).²²

وفي ذلك يمدح ابن الأبار المستنصر- الذي كان وسيط الشاعر عند أبيه أبي زكريا ليقيل عثراته المتكررة - بمناسبة إعدار ولده، بادئاً بالنسيب استمالة للقلوب وتطويها للنفوس كما يطلب النقاد [البسيط]:²³

ذَكَرْتُ بَلَجَاءَ بِالْإِصْبَاحِ مُنْبِلِجًا •• وَقَدْ تَنَفَّسَ عَنْ أَنْفَاسِهَا أَرْجَا
وَأَمَّا فِي مَطْلَعِهِ، الذي يقول فيه [الكامل]:²⁴

مُهَجَّ تُسَاقُ إِلَى الرَّدَى فَتُشَاقُ •• مَا لَا يُطَاقُ يُكَلَّفُ الْعُشَاقُ

فهو تصریح، لا تلميح بأن هجر حبيبه له وبعده عنه قد ساق مهجته إلى الموت الحقيقي. وفي البيت أشواق حارة، تهيج الشاعر، وتكاد تقتله، لو لم يكن بجوار خليفة، جعل الشاعر بيده - عفا الله عنه - الأجال والأرزاق في قوله [الكامل]:²⁵

لَمْ تَذَرِ أَنِّي فِي جِوَارٍ خَلِيفَةٍ •• يَتِمِّينِيهِ الْآلُ وَالْأَرْزَاقُ

ويقول مادحا يحي المرتضى في عيد الأضحى بمناسبة شفائه من مرض مبتدئ بنسيب ومتخيرا فعلاً فجائياً (طَلَعَتْ) وكأنها لا تريد أن يحسّ بطلعتها أحد متمنّعة، متخفية، إلا أن مشيتها المتميزة قد تمكّن منها النسيم وفضّحها حينما تتبع خطواتها، دون أن تعلم: [الكامل]:²⁶

طَلَعَتْ عَلَيْكَ مَعَ الْمَسَاءِ صَبَاحًا •• فَوَشَى بِمِشْيَتِهَا النَّسِيمُ وَبَاحًا

إن المتدبر مطالع الشوق لابن الأبار يمسك - بلا شك - بدلالات كان يرمز إليها الشاعر فهو حينما يحنّ إلى رياض أبي فهر، وأشجارها، وإلى أزهارها وأطيّارها ومائها المنساب بين نباتاتها إنما يتشوق إلى رياض بلنسية، التي افتقدها بل

وحيثما يشكو بُعد حبيبته، ونأية عن قلبه، إنما يريد وصال وطنه، الذي غادره مكرهاً، فهو حينما يقول في مدح للسلطان ووصف للحديقة [بحزوء الوافر]:²⁷

ثَأَتْ وَمَرَارُهَا صَدْدٌ ** فَهَلْ لَكَ بِالْعَادِ يَدٌ ؟!

وما هذا الاستفهام الإنكاري الذي تضمنه البيت إلا دليل على ما ذهبنا إليه وكذلك هذا المطلع الغزلي في ظاهره، لم يعد غزلاً حقيقياً، بل استحالة كلاماً، فيه شوق وحنين إلى ربوع بلنسية ومرتع صباه ويافع شبابه، ويأسه من استحالة عودة الأيام إليه ضاحكة - وهو الشاعر - يقرر أن الوعد ستخلفه بلنسية كما أخلفته أسماء وغير أسماء لأنه لن يتحقق ولن يفي أحدٌ بوعده بعد الآن وقد صدقت رؤية الشاعر على الرغم من أنه لا يصرح بذلك ويبقى يُمتَي النفس ولكن هيهات ! فهو متيقن في قرارة نفسه أن بلنسية لن تعود إلى سالف عهدها كما ألفها. أليس هو الذي أُضطرَّ على إمضاء وثيقة التسليم وخرج بعد ذلك مكباً على وجهه إلى تونس، حيث تحبب له الأقدار ما لم يكن يتصوره أحد.

وقال في مطلع مشابه آخر في وصف الحديقة ذاتها في مناسبة أخرى [الطويل]²⁸

إِلَى وَغْدِهَا أَصْبَوُ وَهَلْ يَنْجُرُ الْوَعْدُ ** وَمَا سَيَّمَتْ أَسْمَاءُ مِنْ خُلْفِهَا بَعْدُ
فَمِنْ شِدَّةِ مَا أَرْقَهُ الْبَيْنُ وَخُلْفُ الْوَعْدِ صَارَ يَهْذِي بِالْوَصَالِ وَهُوَ عَنْهُ بَعِيدُ،
بَلْ مُبْعَدٌ لَأَنَّ الْغَايَةَ الَّتِي يَتَمَنَّاها وَيَتَرَقَّبُها لَنْ يَبْلُغَهَا ؛لَأَنَّ أَسْمَاءَ أَلْفَتْ نَقْضَ الْعَهْدِ
وَبَلْنَسِيَّةٍ مَا أُرِيدُ لَهَا أَنْ تَفِي بِالْوَعْدِ .

ولمّا كان ابن الأبار كثير العثرات أمام الأسرة الحفصية، التي أوتته وأحسنّت وفادته ونظراً لحدة طبعه وكبره، كان الحاكم دائماً بالمرصاد له ولسقطاته فهاهو يتعرض إلى العقاب بال إبعاد فيدرك الخطر المحقق به ويسرع إلى استرضاء أبي زكريا، مستشفعاً بوليّ العهد وهو يحاول في الوقت ذاته اسرضاء نفسه الجموح، والتخفيف من الوطء عليها بعد أن أيقن بأن الرحيل قدره، فيقول [الكامل]²⁹

جَلَدًا خَلِيلِيَّ مَا لِنَفْسِكَ تَجَزَعُ ** أَنْ الرَّحِيلُ فَأَيْنَ مِنْهُ الْمَفْرَعُ

وفي سياق الاستهلاكات الشعرية، يطلع علينا ابن الأبار برأيه الفني الصريح ومبدئه من الوقوف على الأطلال، كما فعل بعض مَنْ سبقه، إذ نجده يدعو إلى التخلي عن هذا التقليد الذي عفت أطلاله وصمّت وما أسمعته، تاركاً ذلك إلى أهله (النابعة) فيقول: [الطويل]³⁰:

أَشِدُّ بِالْقَوَافِي ذِكْرَ عُلُوَّةٍ أَوْ عَلِيًّا * وَدَعُ لِلسَّوَافِي دَارَ مَيَّةٍ بِالْعَلِيَّا³¹
 لِكُلِّ مِنَ الْعُشَّاقِ رَأْيٍ يُحِلُّهُ ** وَإِنْ جَالَ فِي الْأَحْدَاقِ مَا يُبْطِلُ الرَّأْيَا
 أَلَمْ تَرَهَا عَيْتٌ جَوَابًا وَلَمْ يَجِدْ ** مُسَائِلُهَا إِلَّا الْأَوَارِيَّ وَالنُّثَا (وَبَا)
 بِحَسْبِ زِيَادِ نَدْبُهُ طَلًّا عَفَا ** وَحَسْبِي اقْتِدَاحٌ لِلْغَرَامِ زَكَا (وَرِيَا)

هذا فيما يتعلق بالمطالع الغزلية، التي كادت تغطي أشعار ابن الأثير كلها.

أما فيما يخص المطالع الأخرى فقد كان حظها قليلا جدا، ومن بينها ما كان إشادة بالحكام والأمراء وأبنائهم؛ كأبي زكريا الحفصي، الذي كان المقصود عند الشاعر فيما أنشأه في مدحه مُعجبا برأيه السديد وحكمه الرشيد فهو - حسبته - الذي دانت له الأمور، ويبدو أن يبغى أو يلغى [الوافر]:³²

لِرَأْيِكَ كَانَتْ الْأَقْدَارُ تُصْفِي ** وَإِيَّاهَا غَدَا الْإِيمَانُ يَبْغِي
 لَكَ الْأَقْدَارُ أَنْصَارًا وَجُنْدًا ** عَلَى إِمْضَاءٍ مَا تَبْغِي وَتُلْغِي

كما قال - أيضا - يمدح أثره ووالده أبا يحيى، بمناسبة زيارة هذا الوالد لتونس إذ جعله وحيد زمانه وفريد عصره [الوافر]:³³

أَعِدْ نَظْرًا إِلَى الزَّمَنِ النَّضِيرِ ** تَرِ الْفَدَّ الْوَحِيدَ يَلَا نَظِيرِ
 وَمَا أَنْ لَاحَ وَضَّاحَ الْمُحْيَا ** فَقُلْ: إِشْرَاقُ بَذْرِ مُسْتَنْبِرِ

وفي مناسبة الإشادة بزيان بن مدافع بن مردنيش أمير بلنسية، عند رجوعه إليها مفارقا سيده أبا زيد معتذرا ومشيدا بالدعوة العباسية، التي انتهجها ابن مردنيش، يبدأ الشاعر قصيدته باستهلال مناسب للغرض المقصود، لا سيما وأنه عائد من عند النصاري، بعدما لحقته لعنة البلنسيين واتهامهم له بالتخلي عنهم والهروب مع سيده، باعتباره كاتبه، وتلطيفا للجو الذي كان معكرا، اختار ابن الأثير البارَّ معاني يرفع بها من شأن أمير بلنسية، ويجعل منه المدافع عن دين الله، والصامد أمام كل القوى صمود جبل "ثهلان" أو "متالع" [الطويل]:³⁴

تُناضِلُ عَنْ دِينِ الْمَدَى وَتُدَافِعُ ** كَأَنَّكَ فِي الْهَيْجَا أَبُوكَ " مُدَافِعُ "
 وَتَتَبْتُ يَوْمَ الرُّوعِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى ** كَأَنَّكَ " ثَهْلَانُ " يَهَا أَوْ مُتَالِغُ
 وَتَغَرُّو الْعِدَى فِي عَقْرِهَا مُتَتَابِعًا ** وَحَسْبُكَ غَرَوْ فِي الْعِدَى مُتَتَابِعُ

كما قال يمدح المستنصر، ويهنئه بالإبلال ويسترضيه، وكان ذلك حوالي

657هـ؛ لأن المستنصر عفا عنه حوالي هذا التاريخ [الكامل]:³⁵

اللَّهُ عَنْ تِلْكَ الْمَنَاقِبِ دَافِعُ ** وَلَهَا مِنَ الْمَحْذُورِ وَاقٍ مَانِعُ
 لَوْلَا الْيَقِينُ بِأَنَّهَا مَعْصُومَةٌ ** لَتَفَجَّرَتْ بِدَمِ الْقُلُوبِ مَدَامِعُ

وفي إطار العفو الذي شمل الشاعر من قبل أبي زكريا، ها هو يتوجه إلى صاحب الصفح والسماح مسلماً أمره، شاكياً حاله في صورة رق لها مولاه [الرملة]:³⁶

رَقَّ مَوْلَانَا لِعَبْدٍ زَمِينٍ * تَنَفَّيَ الْجِسْمَ لِشَكْوٍ مُذْمِنٍ
لَمْ يَكُنْ يَتَعَدُّ عَهْدًا بِالصَّبِيِّ * وَهُوَ فِي ضَعْفِ الْكَبِيرِ الْيَفْنِ
وفي المعنى ذاته أنشأ مستشفعا بولي العهد [الوافر]:³⁷

كَفَّايَ الْخَرَّ مُنْتَجِعُ الْقَمَامِ * فَشُكْرًا ثُمَّ شُكْرًا لِلْإِمَامِ
أَيَادٍ مَا أَعَمَّتْ فِي أَرْيَادٍ * كَمَا انْتَثَرَ الْفَرِيدُ مِنَ النَّظَامِ

وتتبعا لانتصارات السلطان الحفصي، من باب التأييد لسياسته التي أرضخت العدو والصديق قال الشاعر بمدح المرتضى ويهجو السعيد، الذي كان مواليا للنصارى وعدوا للممدوح [الطويل]:³⁸

هُوَ الْفَتْحُ أَذْنَى حَوْزِهِ الْمَغْرِبُ الْأَقْصَى * عَنِ الصَّوْلِ يُسْتَقْضَى وَبِالْعَدْلِ يُسْتَقْصَى
تَتَأَفَّسَ فِي إِهْدَائِهِ الْمَاءُ وَالسُّرَى * يَمَّا عَمَّ إِسْعَادًا مُعَادَاً وَمَا خَصَاً

وأنشأ الشاعر يبكي وطنه بلنسية، بادئا بالدعوة إلى الصبر والتصابر على المحن التي أسالت الدموع والأحزان المضنية التي أصابت ما بين الضلوع، بسبب ضياع الوطن وفقدان الأهل وجفاف الضروع [البسيط]:³⁹

وَطَّنْ عَلَى الدَّائِيَيْنِ : الذَّمْعُ وَالشَّجْنُ * يَا نَائِبَ الدَّاهِيَيْنِ : الْأَهْلُ وَالْوَطَنُ
وَاسْكُنْ إِلَى الصَّبْرِ فِي إِمَامِيهَا نُوبَا * أَوْدَتْ عَلَى عَقَبِ الْمَسْكُونِ بِالسَّكَنِ

ومن جميل بداياته الوصفية، ما قاله يذكر خروجه إلى بستان أبي زكريا واصفا حدائق أبي فهر جاعلا من ممدوحه جزءا لا يتجزأ من موصوفه (البستان)، مسبغا عليه نعمة البركة التي حلت معه ما وطئت قدماه البستان [الكامل]:⁴⁰

زَارَ الْحَيَا يَمَزَارِهِ الْبُسْتَانَا * وَأَثَارَ مِنْ أَزْهَارِهِ أَلْوَانَا
فَقَدَا بِهِ وَبِصْنُوهِ يَخْتَالُ فِي * حُلِّ النَّصَارَةِ مُوْنَقَا رِيَانَا

وأنشأ الشاعر بمدح أبا الحسين يحي الخزرجي، حاكم شاطبة عند التجائه إليه وقد كان صديقه المفضل الذي لا يتصور صده عنه بعد تركه سيده عند الأراغونيين فاراً من الكفار مستبشرا بقاء، يعتبر غاية الغايات ومقصد المقاصد [الكامل]:⁴¹

بُشْرَايَ هَذَا مَبْدَأُ الْإِقْبَالِ * فِي قَصْدِ غَايَاتِي وَفِي اسْتِقْبَالِ
وَاقَانِي الزَّمَنُ الْمُسِيءُ مُحَسَّنَا * أَثَارَهُ يَمَثَابَةِ الْإِحْمَالِ

ومناسبة رثاء إحدى قريباته نجد الشاعر يحذر من الليالي وغدراها، ومن تشتيها الشمل في السر والعلن وإيقاعها بالخلان والأصحاب [الطويل]:⁴²
 رُوَيْدَ اللَّيَالِي كَمْ تُصِرُّ عَلَى الْغَدْرِ * أَتَجْهَلُ إِثْلَافَ النَّفَاسِ أَمْ تَذْهَبُ
 تُدْبُ بِفَجْعِ الْخَلِّ بِالْخَلِّ دَائِباً * وَتُسْرِى لِيَشْتَ الشَّمْلُ فِي السَّرِّ وَالْجَهْرِ
 وحينما غضب السلطان الحفصي عليه نظم أبياتاً، يستعطفه بها في إطار غرض المدح الرئيس تأكيداً على سوء حظه الذي يلاحقه أينما حلّ وارتحل [الرمل]:⁴³

أَسْرَفَ الدَّهْرُ فَهَلَّا قَصَدا * مَا عَلَيْهِ لَوْ شَفَى بَرَحَ الصَّدَى
 يَنْقُضِي يَوْمِي كَأَمْسِي خَيْبَةً * أَبَدًا أَقْرَعُ بِأَبَا هُوَصْدَا

وفي مناسبة عيد الفطر المبارك، مدح الشاعر أبا زكريا، مبتدئاً قصيدته بحكمة أقل ما يقال عنها إنها تنطبق عليه وتعطي صورة لشخصه وتهافته، وكثرة أخطائه التي يلجأ لأجل محوها إلى الاستعطاف المتكرر، والاستشفاع كالذليل المهان رابطاً مطلعها بمدوحه وانتصاراته وفتوحه [الكامل]:⁴⁴

أَعْمَى الْبَصِيرَةَ مَنْ تَقَدَّمَ الْهَوَى * وَحِجَاهُ بِالرَّأْيِ الرَّشِيدِ بَصِيرُ
 سَلَّ عَنْ مَخَازِيهِ الْبِلَادَ وَأَهْلَهَا * يُنِينُكَ عَنْ سَرِّدِ الْفُتُوحِ خَيْرُ
 2 - الخاتمة :

إذا كان لما سبق عنه الحديث (المطلع) مبرره، والاهتمام بذلك من قبل النقاد كان بقدر أهميته، فإن الخاتمة أو (المقطع) لا يقل عن ذلك ؛ كونها آخر ما يقر في السمع، وبه يتذكر السامع ما سلف، إنها مقطع ثان - كما يقال - لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء ويذهب لحال سبيله. وهي عند ابن رشيق آخر ما يقوله الشاعر ولذلك لا تقبل الزيادة عليه حتى لا يذهب رونقه كما لا يليه أحسن منه .

أما حازم فيظل المتلقي عنده هو المقصود في هذه العملية الإبداعية وينبغي أن يحافظ على تحريك نفس بما يناسبها، ويتجنب في ذلك ما ينفرها ويستفزها، فيقول: ((فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فإن يُتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريبه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو يحيل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه...)).⁴⁵

كما يشترط - أيضا - صاحب المنهاج مناسبة هذا الاختتام بالموضوع الرئيس والغرض الأساس فيقول: ((فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح وبمعان مؤسسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغولة باستئناف شيء آخر))⁴⁶، وأما الشروط التي يكاد النقاد القدامى يجمعون على ضرورة توافرها في الاختتام، فقد أشار إليها حسين بكار، مع التمثيل بأبيات مختلفة، ولشعراء متعددين.⁴⁷

وإن كانت هذه هي بعض الشروط المشار إليها، والتي يجب أن تتوافر في المقطع حتى يكون مناسباً، فإن الاهتمام بهذا القسم من القصيدة جعل النقاد يحذرون من مقاطع معينة كان قد وقع فيها بعض الشعراء، فقال صاحب العمدة في هذا الشأن : ((وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء ؛ لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك ؛ فإنهم يشتهون ذلك ...)).⁴⁸ ويشير في هذا الصدد إلى سوء ختم القصيدة بالقول : ((ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة...)).⁴⁹ أو أن هناك من لا يهتم بهذا المقطع ولا بغيره، يقول حازم : ((ومن الشعراء من يأخذ في النقيض من هذا فلا يعتني بالمبدأ ولا المقطع. فيختم كيفما اتفق ويبدا كيفما تيسر له ..)).⁵⁰

لقد كانت عناية النقاد بالخاتمة (المقطع) مثل عنايتهم بالمطلع والتخلص، وكان حجر الزاوية في هذه العناية مقصودا به السامع والمخاطب (المتلقي) وهو الأمر ذاته الذي عرفناه في المطلع بخاصة؛ لأن العنصر الثاني قفل يسبقه الأول وهو المفتاح : يقول ابن رشيق: ((وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه)).⁵¹

وهذه من الخواتيم البديعة، التي قال في شأنها حازم القرطاجي: ((...وان يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريبه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إِمالتها إليه أو مُميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه)).⁵² والتي أبان فيها

عن وفاء كبير وإخلاص عظيم - وإن كان حسبه غير كافٍ - في خدمة الحفصيين، التي يعتبرها وجبا يقدمه، وحقاً يؤديه لأهل الفضل وأصحاب الأيادي الممدودة الملحة، معترفاً أنه قد أعمل في تنقيح هذه الأمداح وتهذيبها؛ لأن المقام الكريم يقتضي ذلك الاهتمام، حتى لا يُعدَّ حاطباً يجمع أيّ شيء ويقول أيّ كلام ومُقرّاً بأنه لم يقل فيهم إلا ما يستحقونه، ولا فضل له في ذلك. كما سيكون أسعد إنسان لو مُنِحَ شرف الكتابة لِمَا يُمليه الناس في مدائحهم للحفصيين. ويقول: [البسيط]:⁵³

هيَ خدمةٌ أدّيتُ حقّاً لازماً * من وصفها وقضيتُ فرضاً واجبا
ولعلّ فكرأ جالٍ في تهذيبها * لفظاً ومعنى لا يُسمّى حاطباً
ما قلتُ إلا ما فعلتُ (م) طيّباً * يشدّي غلاك مشارقاً ومغارباً
وإذا (التهى) أملتُ غلاك مدائحاً * فمن السّعادة أن أكون الكاتباً

وكانت تكملة لتعداد مناقب الخلافة الحفصية، التي خضع لها السيل والجبيل (إخضاع ابن غانية تشييد الملك بإفريقية، سلب القبائل بأوها...)، وتتوالى - في عهدهم - الفتوح والانتصارات دون عناء، ولا مشقة دليلاً على حسن تسييرهم للأمور، وسداد سياستهم في المعارك والحروب، كما يكمن شرفهم وعظيم محبتهم في أنهم خَلِقُوا للدين والدنيا عصمة فيقول [الكامل]:⁵⁴

تأتي الفتوح وما حملتُم صعدة * فيها ولا جردتُم فولاداً
لِلدّينِ والدّنيا خَلَقْتُم عِصْمة * هذا هو الشّرفُ المؤنلُ هذا
وفي المعنى ذاته يقول في مقطع آخر يقول: [الرملي]:⁵⁵
نُمتَ والدّنيا يسُلطانيكُم * طَلقةٌ والدّينُ مَشْدُودُ العُرى
وفي قوله: [بجزوء الوافر]:⁵⁶

فَلَا زَالَتْ مُنْفَقَةٌ * بَيْنِيهِ كَلَمًا كَسَدُوا
فَمَا نَهَضَتْ بِهِمْ نَهَضُوا * وَمَا خَلَدَتْ لَهُمْ خَلَدُوا

يبين الشاعر عظمة دولة السلطان في القضاء على الفساد، والحفاظ على الأدب. لذلك نجده يدعو له ولبنيه ولدولته بالخلود ما خَلَدَتْ هذه الدولة الفتية، التي يلوذ بحماها القاصي والداني لمساعدته. ورد كل ذلك في أعذب لفظ وأوجز تأليف.

ومن خواتيم التهاني المناسب، التي يقول فيها حازم القرطاجي: ((فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح))⁵⁷ يقول ابن الأبار: [الطويل]:⁵⁸

هَنِيئاً إِمَامَ الْعَدْلِ إِقْبَالَ دَوْلَةٍ •• تَهْزُهَا الْأَيَّامُ أَعْطَافَهَا زَهْوَ
وَعَامَ جَدِيدَ الْيَمِينِ طَالِعٍ •• تُتَشَرُّ صُحُفُ الْفَتْحِ فِيهِ وَلَا تُطْوَى
وَدَامَ وَلِيُّ الْعَهْدِ يُرْضِيكَ نَائِبًا •• كَمَا نَابَ عَنْ شَمْسِ الضُّحَى الْقَمَرُ الْأَهْوَى
فَلَوْلَاكُمَا لَمْ يُعْصَمِ الرُّشْدُ وَالْمُنَى •• وَلَوْلَاكُمَا لَمْ يُغْلَمِ النَّصْرُ وَالْفَخْرُ (خ) وَي
وهي خاتمة مناسبة في التهنة، التي جاءت بعد عرض نتائج الفتوح التي كانت على يدي أبي زكريا؛ ومن ذلك فتح تلمسان، وإخماد ثورة المرغي في طرابلس، التي قضى عليها في: شوال من سنة 639 هـ وخضوع شرق البلاد وغربها لسلطته وحكمه.

وفي قصيدة كانت مناسبتها مديحا، الذي استغرق معظم أبياتها، ثم تلتته التهنة بمولود جديد يدعى "عثمان"، وهو - حسب البيت - خامس أولاده، ليقترّب من ختم كلامه بتهنة أبي زكريا بمناسبة حلول عيد الأضحى، لالتهاء إلى قوله [مخلع البسيط]:⁵⁹

مَوْلَايَ هُنْتُ عِيدَ أَضْحَى •• أَضَحَ بِمِيلَادِهِ يُهَنَّا
ليصل إلى أبيات الختام، التي كانت تكملة مناسبة للموضوع، جاعلا من السلطان حامي الدين الذي يهنا به وينتصر: ⁶⁰
فَلْيَهْنِ الدِّينَ أَنْ حَمَاهُ •• مِنْكَ إِمَامَ حَبَاهُ يُمْنًا
مُنْتَصِرًا دُونَهُ حُسَامًا •• مُنْتَصِبًا دُونَهُ مِجَنًّا
لَارِلْتُ يَقْظَانِ لِلْمَعَالِي •• وَمُقَلَّةُ الدَّهْرِ عَنْكَ وَسْتَى

وفي سياق التنبيه إلى طبيعة الخواتيم، التي تتناسب والغرض، الذي تحضر فيه يقول حازم القرطاجي: ومعان مؤسسية فيما قصد به التعازي والرتاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغلة باستئناف شيء آخر.))⁶¹

كما يقول الشاعر شاكر المُنعم عليه (أبا زكريا) بكل تواضع: لأن أفضاله كثيرة والإفادة من علمه وأدبه كانت مضمونة: [البسيط]:⁶²

مَوْلَايَ سَحَتْ عَلَى الْعَبْدِ اللَّهِ دِيْمًا •• فَبَادَرَ الْحَمْدُ يَقْضِي مِنْهُ مَا وَجَبَا

إِنِّي أَخَافُ وَقَدْ عَجَّلْتُهَا مَنَحًا ** إِذَا أُوجِّلُ مَدَحًا أَنْ يَكُونَ رَبًّا
سَارَعْتُ بِالشُّكْرِ إِفْصَاحًا بِأَنْ يَدِي ** تَأَثَّلْتُ مِنْ يَدَيْكَ الْمَالَ وَالنَّشْبَا
وَمَا تَوَقَّفْتُ عَنْ بَيْتٍ وَقَافِيَةٍ ** مُنْذُ اسْتَفَذْتُ لَدَيْكَ الْعِلْمَ وَالْأَدْبَا

وأنشأ الشاعر في بداية التجائه إلى تونس الحفصية قائلا: [البسيط]:⁶³

حَتَّى الْمَدَائِحُ مِنْ جَنَاحٍ لِي هَبَّةٌ ** مَنِّي كِتَابٌ وَمِنْ عَلَيْكَ إِمْلَالٌ
فِيضُ أَيُّهَا الْبَحْرُ مَعْرُوفًا وَمَعْرِفَةً ** تَعْلِيمٌ وَتَرَوْ صَدَى هَيْمٍ وَجْهَالٌ

فلا غرو أن الشاعر الباحث عن الأمان والاطمئنان مثل هذه اللغة، وأن يحتم بمثل هذه المعاني، التي تقربه أكثر من الأمير الذي يطمع في رعايته وتقدير علمه ومكانته بين الوافدين الآخرين - وهم كثر - والبلديين.

فليس غريبا أن يجعل من الأمير المُملي للكلام، وهو الكاتب - وتلك وظيفته التي يتقن - ويطلب منه أن يفيض علما ومعرفة ليروي عطشى الناس، ونلاحظ في هذه الأبيات عدم اعتداد ابن الأبار بنفسه وبأوه وكبره؛ لأنه في بداية الطريق وهو أحوج الآن إلى مكان آمن وعيش محترم .

وكرّث أمداح الشاعر الأمير أبي زكريا ومن ذلك ما كان بمناسبة شفائه من مرض وقد تزامن ذلك مع عيد الأضحى، دعا فيه له بخلود أيامه وانتشار سعادته في الوجود صلاحا وربيعا على الناس فيقول: [الكامل]:⁶⁴

إِنَّ الْأَمِيرَ وَخُلِدَتْ أَيْلَامُهُ ** وَسِعَتْ سَعَادَتُهُ الْوُجُودَ صَلَاحَا
جُعِلَ الزَّمَانُ بِهِ ربيعًا كُلُّهُ ** فَجَعَلَتْ رِيحَانًا خُلَاةَ وَرَاحَا

ونختم بمقطع يشيد فيه الشاعر بأخلاق الحفصيين، الذين أووه وأكرموه وأحسنوا وفادته وقد كان ابن الأبار واحدا ممن لجأوا إلى تونس، بعد أن سلبهم العدو أرضهم وسرق منهم أمنهم وأمانهم - لذا نجده يتحدث عن شرف أصلهم، الذي ازدان به الزمان وابتهج [البسيط]:⁶⁵

هُمُ الْمُلُوكُ وَأَبْنَاءُ الْمُلُوكِ فَلَا ** زَالَ الزَّمَانُ بِهِمْ يَرْدَانُ مُبْتَهَجًا

هذا هو مقطع القصيدة العربية، الذي اهتم بها النقاد أيما اهتمام، فاتفق بعضهم مع بعض كما اختلف آخر عن ثان، وهذا دليل على أن أحكامهم كانت :

- أولا: ذاتية لا تستند إلى موضوعية والأمثلة التي ساقوها لأجل تفضيل شاعر عن شاعر أو بيان إصابة أحدهما في المطالع والمقاطع، دون باقي الأقسام، أو نجاحه في تخلصه من المقدمة إلى الغرض الرئيس، أو من معنى إلى معنى، كلها مبنوثة في كتب النقد كـ "الشعر والشعراء لابن قتيبة" و "العمدة

لابن رشيق " و"الصناعتين لأبي هلال العسكري"، وغير ذلك من الكتب التي أولت عناية فائقة ببناء القصيدة بشكل عام.

- وثانياً: مُنْصَبَّةً على المتلقي والمخاطب مع إغفال صاحب النص وذاتيته وهذا ما نمت ملاحظته من خلال مقولات النقاد على اختلافها.

هذه هي أهم المطالع والمقاطع، التي أرادها ابن الأبار أن تكون استهلاكاتٍ قصائده وخواتيمها المتنوعة والتي تَمَكَّن المتلقي من خلالها أن يقف على حقيقة مفادها أن :

- قصائد المديح " الأبارية " قد أُسْتُهْلَ أغلبها بمطالع غزلية.
- معجم هذه المطالع ينتسب إلى التراث العربي القديم؛ وأن معشوقته (الحقيقية أو المتخيلة) كانت بدوية، عربية، ذات نسب وشرف أصل ولم تكن في كل أشعاره جارية، وهذا ما يتناسب مع بأوه وطبعه وأنفته.
- الشكوى في هذه المطالع كان من حُبٍّ لم يتحقق، وحبيب غير مدرك، كله غنج ودلال ومن وطأة الزمن وسوء الحظ، الذي بات يلاحقه في كل مكان يحل به .
- غزل الشاعر يتمشى وقول ابن قتيبة المشهور: ((...لِيُمِيلَ نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به أصفاء الاسماع إليه...))⁶⁶.
- للشاعر طولٌ نَفَس في هذه القصائد، التي أشرنا إلى مطالعها ؛ إذ بلغت ما بين أربعين بيتاً وسبعة وسبعين .
- قلة ورود المطالع غير الغزلية ؛ من مثل مطالع الوصف الشكوى والحكمة وغيرها.
- تخلصت هذه القصائد من نهج ابن قتيبة في الافتتاح بالأطلال...واستبدلت بموضوعات أخرى مناسبة نوعاً ما لبيئة الشاعر وعصره.
- أما الخواتيم فقد كانت بمثابة مقطع ثان - كما يقال - لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الإلقاء، ويذهب لحال سبيله.

- بيان الوفاء التام في نهاية القصائد للأسرة الحفصية بعامة ولأبي زكريا بخاصة .
- ختام التهئة، التي كثيرا ما وردت بعد عرض نتائج الفتوح التي كانت على يد السلطان
- بيان تقصير المقلّ أما أصحاب الأيادي الممدودة .
- التركيز على الإشادة بأخلاق الحفصيين، الذين أكرمهم وأحسنوا وفادته، ردًا للجميل.

هوامش:

¹ - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة

دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 303

² - ينظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله ابن مسلم، الشعر والشعراء، قدّم له: حسن ميم وراجعته وأعدّ فهرسه: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط2 1986

ص 31 - 32،

³ - ينظر: عدنان محمد غزال، ابن الأبار البلسي - حياته وأدبه - جامعة دمشق، سوريا أطروحة دكتوراه، (مخطوط) 1997 - 1998، ص 463 .

⁴ - ابن الأبار، ديوان ابن الأبار، قراءة وتعليق: عبد السلام المراس، الدار التونسية للنشر تونس وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1956، القطعة: 107، الصفحة 233،

⁵ - نفسه، ق 203، ص 429 .

⁶ - ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآداب ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2001، 193/1.

⁷ - نفسه، 193/1 .

⁸ - نفسه، 218/1 .

⁹ - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، ط1 1984، ص 431 ،

¹⁰ - ينظر: ابن رشيق، العمدة، 222/1

¹¹ - ينظر: ابن رشيق، العمدة 224/1

¹² - ابن رشيق، العمدة، 224/1 .

¹³ - المتنّي، ديوان المتنّي، دا بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 1983، ص 441

¹⁴ - أبو تمام، ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه راجي الاسمر دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 1994، 32/1.

- 15 - المتنبي، ديوان المتنبي، ص 414.
- 16 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 122 .
- 17 - ابن الأبار، الديوان، ق 97، ص 215
- 18 - نفسه، ق 159، ص 329 .
- 19 - نفسه، ق 159، ص 332 .
- 20 - نفسه، ق 20، ص 67 .
- 21 - نفسه، ق 20، ص 69 .
- 22 - ابن رشيق، العمدة، 225/1 .
- 23 - ابن الأبار، الديوان، ق 42، ص 103 .
- 24 - نفسه، ق 178، ص 386 .
- 25 - نفسه، ق 178، ص 387 .
- 26 - نفسه، ق 49، ص 116 .
- 27 - نفسه، ق 63، ص 143 .
- 28 - نفسه، ق 64، ص 147 .
- 29 - نفسه، ق 164، ص 351 .
- 30 - نفسه، ق 203، ص 429 .
- 31 - وفي البيت إشارة إلى بيت النابغة الذبياني:
يادار ميةً بالعلياء فالسند * أقوت وطالَ عليها سالفُ الأبدِ
(ينظر: النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة: دار المعارف، القاهرة، ص 14).
- 32 - ابن الأبار، الديوان، ق 173، ص 369
- 33 - نفسه، ق 87، ص 193 .
- 34 - نفسه، ق 168، ص 359 .
- 35 - نفسه، ق 165، ص 355 .
- 36 - نفسه، ق 138، ص 295 .
- 37 - نفسه، ق 119، ص 260 .
- 38 - نفسه، ق 160، ص 338 .
- 39 - نفسه، ق 149، ص 320 .
- 40 - نفسه، ق 145، ص 312 .
- 41 - نفسه، ق 113، ص 249 .
- 42 - نفسه، ق 94، ص 209 .
- 43 - نفسه، ق 67، ص 159 .
- 44 - نفسه، ق 92، ص 202 .
- 45 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31 .

- ⁴⁶ - حازم القرطاجي، المنهاج، ص 285 .
- ⁴⁷ - ينظر : حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 .
- 1983، ص 229 - 230 - 231 .
- ⁴⁸ - ابن رشيق، العمدة، 241/1 .
- ⁴⁹ - نفسه، 240/1 .
- ⁵⁰ - حازم القرطاجي، المنهاج، ص 285 .
- ⁵¹ - ابن رشيق، العمدة، 239/1 .
- ⁵² - حازم القرطاجي، المنهاج، ص 285 .
- ⁵³ - ابن الأبار، الديوان، ق 20، ص 71 .
- ⁵⁴ - نفسه، ق 84، ص 181 .
- ⁵⁵ - نفسه، ق 85، ص 189 .
- ⁵⁶ - نفسه، ق 63، ص 146 .
- ⁵⁷ - حازم القرطاجي، المنهاج، ص 306 .
- ⁵⁸ - ابن الأبار، الديوان، ق 201، ص 423 .
- ⁵⁹ - نفسه، ق 143، ص 304 .
- ⁶⁰ - نفسه، ق 143، ص 304 .
- ⁶¹ - حازم القرطاجي، المنهاج، ص 306 .
- ⁶² - ابن الأبار، الديوان، ق 23، ص 76 .
- ⁶³ - نفسه، ق 111، ص 248 .
- ⁶⁴ - نفسه، ق 49، ص 118 .
- ⁶⁵ - نفسه، ق 42، ص 105 .
- ⁶⁶ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31 .

تصدير:

يرتكز مفهوم التّعليم بعامّة، كونه عملية تغيير مستمرّ في الكائن الحي؛ أمّا في مجال التّطبيق والتّحقيق والاستعمال فهو مجموعة من الأفراد، والموادّ، والوسائل، المنظّمة في هيكلّة تسمّى المناهج والطّرائق والتّقنيات، المنحصرة في زمان ومكان. ولإنجاز العملية التّعليميّة مراحل زمنيّة يجب مراعاتها، وموادّ نوعيّة ينبغي احترامها، وتقنيات تنويعيّة يستلزم تطبيقها. وإذا اجتمعت هذه المعطيات بمعاييرها وانتظمت في مسالكها، يبقى عنصر مهمّ يجب مراعاته، وهو الكتاب المدرسيّ باعتباره وسيلة علميّة ومعرفيّة تربط بين المعلّم والمتعلّم.

وأهميّة كتاب التّلميذ ترجع إلى أنّه يتبنّى (مواقف التّدريس اليوميّة باعتبارها وحدات بناء المنهاج، وهو قاسم مشترك بين الأستاذ والتّلميذ. وأهمّيته تتمثّل في كونه وسيلة هامّة في بناء فكر المتعلّم ونسيجه الوجدانيّ وتشكيل كفاءاته وسلوكه وهو على العموم خير مرجع لترجمة اتّجاهاته وقيم المنهاج إلى مواقف حقيقيّة)¹ لأنّ التّلميذ في تواصل مستمرّ مع ما تحويه كتبه المدرسيّة؛ فيتأثّر بموضوعاتها ومضامينها ومواقفها؛ لأنّ موضوعاتها هي تعبير عن واقعه ومجتمعه.

ونظرا للتّطوّرات العلميّة والتّكنولوجيّة الحاصلة في العالم، بسبب اجتياح العولمة لكلّ المجالات، فقد تأثّرت المناهج المدرسيّة والكتب بكلّ ذلك، ممّا يتطلب إجراء عمليات تقويميّة وتقييميّة للعمليات التّعلّميّة والتّعليميّة؛ لأنّ (التّقويم جزء من عملية التّعليم والتّعلّم، فهو مدمج فيها وملازم لها وليس خارجا عنها. كما أنّه كاشف للنّقص ومساعد على تشخيص الاختلالات والتّذبذبات التي يمكن أن تحصل خلال عملية التّعلّم، ويساعد على استدراكها)² وللتّقويم مقاييس يبنين عليها، ويليه التّقييم الذي يعطي النتيجة النهائيّة لكلّ المراحل التّقويميّة.

يقوم هذا الموضوع على تسعة عناوين متفرّعة عن العنوان الرّئيس، وهي بذلك تمثّل أساس وقاعدة هذا البحث الذي يستند إليها، وينطلق منها، ولأجلها. ومنه لنا وقفة لفهم وتفهم وتحديد علاقة هذه المصطلحات ببعضها، وهي مرتّبة وفق كالآتي:

1- التّخطيط،

2- التّنظيم،

3- الإعداد،

4- كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة،

5- البعد العلميّ،

6- البعد التّعليميّ،

7- التّقويم،

8- التّقييم.

بين المصطلحات:

إنّ التّخطيط أساس هامّ من أسس تطوّر المجتمعات ورفقيّها، والتّعليم شرط رئيس لتحقيق هذا التّقدّم، خاصّة إذا قامت برأجه على تخطيط مُحكم، وزمن محدّد؛ لأنّ التّخطيط هو تقدير شامل لمختلف المواقف التّعليميّة بكلّ أبعادها، ويتناول التّخطيط في ميدان التّربية كذلك تركيب الهيكل التّعليميّ، والعلاقة البشريّة بين المراحل المختلفة وإعداد المعلّمين³ لأنّ التّخطيط للعمليّة التّعليميّة ينبغي أن يهتمّ بعناصرها الخمسة، وهي: المعلّم والمتعلّم، والمادّة، والطّريقة، والزّمن؛ فكلّ عنصر ينبغي التّخطيط له بدقّة.

ويلتقي مصطلح التّخطيط مع التّنظيم والإعداد في كونها تقوم على عمليّة فكريّة وتفكريّة، وكلّ واحد منها هو تمهيد لما بعده ومكمّل له؛ إذ لا يمكن تنظيم شيء من دون التّخطيط له، ولا إعداده من غير تخطيط وتنظيم؛ لأنّ التّخطيط يتمّ وفق مراحل، ويليه التّنظيم وهو توزيع للمادّة، ثمّ الإعداد الذي يمثّل الإنجاز الفعليّ لكلّ ما سبق من مراحل وعمليات. ولتحقق هذه العمليّات العقليّة التّكميليّة، ينبغي مراعاة عدّة عناصر، فما بالك إذا تعلّق الأمر بمجال التّعليم والتّعليميّة، ووسائلها وخاصّة الكتاب المدرسيّ.

ولنجاح أيّ مخطّط تنظيميّ في إعداد كتاب مدرسيّ، ينبغي تحديد الأهداف مسبقاً؛ أي ضبط ما نريد تحقيقه بدقّة من وراء هذه الاستراتيجيّة التّربويّة العلميّة التّعليميّة، كون الكتاب المدرسيّ هو أحد أهمّ الوسائط التّعليميّة التي يستخدمها المعلّم في (الموقف التّعليميّ لتوصيل الحقائق أو الأفكار أو المعاني للتلاميذ وفق استراتيجيّة التّعليم والتّعلّم لتحقيق الكفاءات المستهدفة)⁴ وهو الوسيلة الهامّة والمشاركة المتاحة للمتعلمين، ومع أهميّة الكتاب المدرسيّ؛ لكن ليس الوسيط والمعين التّعليميّ الوحيد، بل تضاف إليه وسائل أخرى، كالسّبورة، والصّور، والأجهزة والأشرطة السّمعيّة البصريّة، والأقراص المضغوطة،

والمسجّلات، وأجهزة الإعلام الآلي، وغيرها. ومنه، لنا وقفة مع مراحل عمليّة التّخطيط لإعداد كتاب مدرسيّ، وما تمّ مراعاته والانطلاق منه لإعداد كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة ابتدائيّ؛ لأنّ هذه السّنة هي تتويج للتّطويرين السّابقين، طور المكتسبات الأساسيّة السّنتين الأولى والثّانية، وطور التّحكّم فيها، السّنتين الثّالثة والرّابعة، ويعتبر تعليم اللّغة العربيّة في هذه السّنة تعزيزا لمكتسبات المتعلّم السّابقة، وترسيخا للمبادئ اللّغويّة الأساسيّة التي تسمح له بالتّحكّم في القراءة، والكتابة، والتّواصل في وضعيّات مختلفة⁵ وهذا كلّ من شأنه إثراء الرّصيد اللّغويّ للمتعلّم.

التّخطيط لمراحله وخطواته:

يمكن تلخيص المراحل الكبرى لإعداد وتنظيم الكتاب المدرسيّ إلى ثلاث مراحل رئيسية، تتمّ من خلال خطوات متتالية ومتلاحقة ومتكاملة، وهي كالآتي: ما قبل التّخطيط، وأثناء التّخطيط، وما بعد التّخطيط، ويمكن الوقوف عند كلّ مرحلة والتّمثيل لها بدءا بالمرحلة الأولى.

مرحلة ما قبل التّخطيط: تتطلّب اجتماع وتعاون المختصّين أصحاب الكفاءة والخبرة والثّقّة، والدّراية العلميّة، والتّعليميّة، والثّقافيّة، والاجتماعيّة، والدينيّة، والنّفسيّة وغيرها، وأن تكون لديهم النّية والرّغبة الكافية، والقناعة الخالصة لإعداد كتاب مدرسيّ مناسب، بتغيير ما يتطلّب ذلك، شكلا ومضمونا، شرط أن يكون التّغيير للأحسن والأفيد، وأن يلائم الإمكانيّات التّربويّة والبيداغوجيّة مع العمل على تطويرها وتحسينها وترقيتها.

مرحلة أثناء التّخطيط: ينبغي وضع موضوعات الكتاب، بما يناسب سنّ المتعلّم وقدراته العقليّة والتّفكيريّة، وما يتلاءم وواقعه. مع معرفة مجمل المشاكل التي كان يعاني منها المعلّم والمتعلّم أثناء تعاملهم مع الكتاب السّابق، وتشخيص ما يستحقّ الوقوف عنده لإيجاد البديل، وإجراء التّعديلات المناسبة، بمعنى ينبغي أن تراعى أهمّ المجالات في إعداد الكتاب، وهي: النّفسيّة، والمعرفيّة، والبيداغوجيّة. كما ينبغي أن يقوم تخطيط الكتاب المدرسيّ في أيّة مرحلة تعليميّة على جملة من القيم، ويهدف إلى غايات تربويّة، أهمّها: قيم الجمهوريّة، وقيم الهويّة، والقيم الاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والقيم العالميّة⁶ والأهمّ أن يفهم المتعلّم مبادئ الدّين الإسلاميّة؛ لأنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد وسيلة من وسائل المدرسة لتحقيق عمليّة التّربية وأهدافها⁷ ويشترط فيه عدّة شروط منها:

- 1- وضوح أفكاره، وسلامة لغته، وبساطة تعبيره،
- 2- اتّفاقه مع المنهج الذي ألّف بموجبه،
- 3- ملاءمة لمستوى التّلاميذ الذين يدرّسونه،
- 4- إتقان طبعه وجودة ورّقه، ومثانة غلافه،
- 5- وجوب احتوائه على بعض الرّسوم والأشكال التّوضيحية الجذابة التي توضح أفكاره، وتجذب انتباه التّلاميذ.

أثر التّخطيط في العمليّة التّعليميّة:

إنّ التّخطيط لإعداد كتاب مدرسيّ، يعنى التّفكير المسبق في الغايات التي نعلّم من أجلها، وكيفية تحقيق تلك الغايات، والأهمّ كيف نتأكّد من تحقيقها. وتكمن أهميّة التّخطيط وضرورته في كونه، يُشعر القائمين عليه بضرورة دراسة كلّ خطوة، ومراعاة أهدافها، وتحديد الأهداف لا يكفي؛ بل ينبغي إدراجها في قائمة، بل لا بدّ من تصنيفها بحسب الأسبقية، وتسجيلها ضمن مخطّط متماسك؛ لأنّ الهدف من التّخطيط هو (تسهيل العمل على من تُناط بمسؤوليّة اتخاذ القرارات، فما عليه إلّا أن يطبّق التّعليمات... ويتأتّى هذا الأمر باستعمال طرائق حسابيّة لصياغة الاختيارات التّقنية بلغة الأرقام)⁸ مع ذلك لا يقتصر التّخطيط لإعداد الكتاب المدرسيّ على تحديد مجموعة من الأهداف، والسّعي لتحقيقها؛ بل لابدّ في التّخطيط من انتهاج طرائق معيّنة، وتوفير الوسائل اللازمة؛ لضمان نجاح العمليّة التّعليميّة.

كما يحفز التّخطيط المتعلّم كذلك على التّعلّم ويشوّقه إليه، ويساعد المدرّس على أداء مهمّته أداءاً تربوياً فعّالاً لأنّه: يوضّح له ما يريد تحقيقه لدى المتعلّمين، فيهيئ الوسائل لذلك، ويسهم في توضيح تفكيره وبلورته حول إعطاء الدّرس، لماذا يعطيه، وكيف يعطيه، كما يجتّب المدرّس الارتباك أمام المفاجآت، ويجتّب ضياع الوقت والجهد، ويمكّنه التّخطيط من تقدير زمن نشاط كلّ درس، فلا يطغى على نشاط آخر، والتّخطيط السّليم يسهّل عمليّة التّقييم.

تقويم البعد العلميّ في كتاب السّنة الخامسة:

التّقويم لغةً يعنى تقدير قيمة الشّيء، وهو إعطاء القيمة والتّعديل والإصلاح للشّيء المقوم، ويعدّ التّقويم عنصراً أساسياً في العمليّة التّعليميّة؛ لأنّه يواكبها في جميع مراحلها، ويلعب دوراً رئيساً في الوقوف على مدى تحقّق الأهداف التربويّة، ونواتج التّعلّم المنبثقة عنها⁹ وينبغي ضبط نظام التّقويم خلال

مراحل، وذلك باتّباع منهجية علمية وموضوعية، وهو ينبني على (عدّة مؤشرات تسمح بمقارنة نتائج تقويمها للوصول إلى نتيجة مقبولة حيث لا يكفي تقويم مؤشر واحد للوصول إلى ذلك...إنّ التقويم ضروري لمعرفة نسبة التّقدّم واتّجاهه ومدى نجاعة العمليات المقرّرة)¹⁰ والكتاب المدرسي، أهمّ وسيلة تستثمر لتحقيق وتحسين المردود التربوي والعلمي والمعرفي للمتعلم؛ لذلك يلعب التقويم دورا هاما في تحسين مضمون وشكل الكتاب المدرسي، يساعد على إبراز النقائص، ويكون التقويم داخليا وخارجيا¹¹ فالداخلي هو تقويم ذاتي ومستمر، يتدرّج من مرحلة إلى أخرى، ويكون بين المتخصّصين والمنشغلين به في مجال التعليم، والخارجي يكون عن طريق إشراك أطراف أخرى في العملية التقويمية كأولياء التلاميذ، كونهم يحملون همّ وإشكالات تعليم أبنائهم من جهة، ولأنّ بإمكانهم التواصل مع المعلم والتعاون معه؛ لاستخلاص مواطن الصّعوبة والغموض من جهة ثانية. والتّقويم هو عملية لاحقة لإنجاز الكتاب حين الانتهاء منه، ليأتي بعده التّقييم، ويقوم تقويم البعد العلميّ على ركيزتين هما: الشكل والمضمون، ويكون البدء بالشكل، ونلخصه في النقاط الآتية:

1- ما يلفت الانتباه في الكتاب للوهلة الأولى عند تصفّحه هو عنوانه، وألوانه وهي: الأحمر والأخضر والأصفر، وحبّذا لو كان الأبيض دون الأصفر؛ ليتناسب وألوان العلم الوطني، وليحمل الغلاف شكلا ومضمونا دلالة قومية ووطنية، وقد كُتب في آخر صفحة من غلاف الكتاب باللون الأبيض محتوى الكتاب، وأهميته باعتباره دليلا للمعلم،

2- جاء حجم الكتاب كبيرا، وصفحاته كبيرة، وعادة المتعلم يهاب الكتب ذات الحجم الكبير، ومجموع صفحاته مائة وواحد وتسعين صفحة،

3- هذا إضافة إلى الرّسوم المنتقاة؛ فهي غير معبرة في كثير من المواطن عن عنوان ومضمون النص، على سبيل المثال نصّ (رسالة سلام)¹² الرّسم يمثّل حيوانات الغابة؛ لكن شكلها غير واضح وتقريبي، كشكل الثور الذي جاء أكبر من الفيل، والأسد شكله صغير وغير واضح، مقارنة بشكله الحقيقي، ومقارنة بغيره من الحيوانات. ونصّ عاصمة بلادي¹³ الصّورة تفتقد للألوان، وهي مقصورة في حقّ دلالة العنوان والمضمون، وغيرها من النّصوص.

4- نلاحظ نوعيّة وجودة الطّبع، وشكل النّصوص، واستخدام الألوان، مع توظيف التّرقيم، والجداول، والأسهم في توضيح الأفكار، أو تحديد المطلوب، أو لفت الانتباه لفكرة معيّنة، ومنه ننتقل إلى تقويم المضمون، ونلخصه في الآتي:

1- ما نلاحظه حول النّصوص في السّنة الخامسة، والتي بلغ عددها خمساً وثلاثين نصّاً هو طولها، وطول فقراتها، نحو نصّ الوعد المنسي 1، والوعد المنسي 2 الذي بلغ مجموع فقراته أربعة عشر فقرة، وثمان وستين سطراً،

2- عناوين النّصوص أغلبها جمل اسميّة، تتكوّن من عنصرين إلى أربعة، وأربعة منها شبه جملة جارّ ومجرور، وهي: (من رأفة الفقراء، من تقاليدنا، في مهرجان الزّهور، مع ابن بطّوطة في رحلته إلى الحجّ) وعنوان واحد ظرفيّ وهو: (بين التّمساح والطّيور)،

3- أغلب النّصوص نثرية وهي منقاة من الأدب العالمي مترجمة، وأغلب مؤلّفيها غير جزائريين أو غير معروفين،

تقويم البعد التعليمي في كتاب السّنة الخامسة:

يعتبر كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة من التّعليم الابتدائيّ، امتداداً لما قبله من كتب سلسلة (رياض النّصوص) وهو مبنيّ على المقاربة بالكفاءات (التي تعتبر المتعلّم هو محور الفعل التعليمي/التّعلّمي، وعليه القيام ببناء تعلّماته بنفسه والتّمكن من اكتساب المعارف عامّة والكفاءات بصفة خاصّة والكفاءات بصفة خاصّة، المتمثلة في القدرة الفعلية التي تستند إلى معارف (محتويات المواد) ومعارف فعلية (فكرية أو نفس/حركية) ومعارف سلوكية (اجتماعية/وجدانية) من خلال أنشطة تعليمية/تعلّمية)¹⁴ ومنه فإنّ معارف المتعلّم في هذه السّنة وكلّ السّنات، ينبغي أن تقوم كتبها على توضيح المعارف، وتحقيق الأهداف والكفاءات وتقويم مدى حصول ذلك.

كما يقوم الكتاب على المقاربة النّصية التي تجعل النّص محور كلّ التّعلّمات، وهو نقطة الانطلاق لكلّ النّشاطات ونقطة العودة¹⁵ والبعد التعليمي في كتاب السّنة الخامسة يقوم على جملة من النّصوص، التي تهدف بدورها إلى تحقيق أهداف محدّدة مسبقاً. وهناك عدّة وسائل تعليمية وبيداغوجية توظّف لتحليل النّصوص، كأن تعقبها أسئلة للفهم والتّعبير، وتتراوح بين بسيطة ومركّبة، ومباشرة وغير مباشرة، وبين أسئلة تستدعي توظيف الذاكرة، والدّكاء، والحفظ، وأن تصاغ بمهارة وتتسم بالوضوح، كما ينبغي أن تثير الفهم، وأن تكون متوافقة مع سنّ

وقدرات واهتمامات المتعلّم، ومناسبة للهدف. كما يجب الانطلاق من استراتيجية في توجيه الأسئلة وفي استقبال الأجوبة عنها. كما لا نغفل ضرورة توظيف التمارين الملحقّة؛ المساعدة على تعلّم القواعد النحويّة والصّرفيّة، وتسطير طرائق للمشاريع الكتابيّة¹⁶ بأن تصاحبها تمارين لإجرازها، وكذا شبكة التّقييم الذاتي، ونصوص للمطالعة، وتمرّين تدعيميّة.

التّقييم العلميّ والتّعليمي:

إذا أردنا تقييمًا نهائيًا من النّاحية العلميّة والتّعليميّة لكتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة، نقول الآتي:

1- ما يستحسنه القارئ للوهلة الأولى هو نوعيّة الطّبع والإخراج والورق المستخدم؛ لأنّ الكتاب المدرسيّ الجيّد التّأليف، والطّبع، والورق، والدّسم المادّة الذي يتدرّج مع تدرّج غوّ التّلاميذ الدّهنيّ والتّحصيلي، يلعب دورا كبير الأهميّة في إنجاح العمليّة التّعليميّة،

2- بما أنّ أيّ كتاب مدرسيّ يقوم على الرّوح الوطنيّة، والأبعاد الدّينيّة الإسلاميّة؛ فحبّذا لو تناولت المحاور الأولى من كتاب السّنة الخامسة هذه الدّلالات، للعمل على ترسيخها في ذهن المتعلّم، ويلاحظ تأخير نصّ (عاصمة بلادي الجزائر) إلى المحور الخامس، وبدئه بنصّ الوعد المنسي، ألا يستحقّ الحديث عن المقوّمات الدّينيّة والأبعاد الوطنيّة الصّدارة؟،

3- حبّذا توظيف نصوص متوسّطة الحجم في الغالب، فقراتها لا هي مطوّلة ولا قصيرة؛ لأنّ المتعلّم يميل للنّصوص القصيرة، فيتحمّس لقراءتها عدّة مرّات، ويتنافس مع أصدقائه على حفظها، إذا كان النّص قصيرا وأحبّه، ممّا يثري رصيده اللّغوي، بعكس النّصوص المطوّلة التي تنفر المتعلّم منها،

4- يتوزّع الكتاب إلى عشرة محاور، تتوزّع بدورها إلى سبع وعشرين وحدة تعليميّة، وكلّ وحدة تحتوي على مجموعة من النّشاطات التي تمتدّ على أربع صفحات، صفحتين للقراءة والتّعبير، وصفحتين لتوظيف اللّغة. وكلّ محور يتأسّس على مشروع كتابيّ يمتدّ على صفحتين، بالإضافة إلى وقفة تقييميّة ونصّ توثقيّ خصّصت لكلّ منهما صفحة قائمة بذاتها، كما خصّصت صفحتان للمطالعة وصفحتان للتّدعيم، وهذا الكمّ المعرفي لا يتناسب والكمّ التّحصيلي والزّمني، ثمّ إنّنا نتساءل: هل المتعلّم يستوعب كلّ هذا؟ وهل مضمون هذه النّصوص يتناسب

وعمره ومستوى فهمه؟ وهل يتكيّف معها، بمعنى هل هتة المكتسبات تجاري حاجاته خارج المدرسة ويوظّفها؟ أم أنّه يتعلّم ويجمع ويُجمّع لوقت لاحق؟.

5- إنّ تنوّع الأسئلة والتّمارين يساعد على فهم النّصوص، بحث يقوم المتعلّم بعدّ أنشطة عقلية من شأنها إثراء رصيده اللّغويّ،

6- تساعد شبكة التّقييم الذاتيّ على منح ثقة كبيرة في نفس المتعلّم، مع الاعتراضات والصّعوبات التي واجهتها في بداية الأمر،

7- ينبغي تحقيق الانسجام بين السّنوات، وبين نصوص السّنة الواحدة، وأن لا يحسّ في نهاية السّنة المتعلّم بتشتّت فكريّ، وتغريب يبعده عن مجتمعه، ودينه، وواقعه، وعاداته،

8- إنّ التّخطيط لإعداد وتنظيم أيّ كتاب مدرسيّ، يتطلّب مراعاة عدّة أبعاد، وأهداف على رأسها العلميّ والتعليميّ؛ ومنه فإنّ كتاب السّنة الخامسة للغة العربيّة، يبيّن محامد ينبغي إبقاؤها والحفاظ عليها، والعمل على تطويرها، كما أظهر بعض الهنّات والمفوات ممّا يتطلّب إعادة النّظر فيها، وتصويبها.

هوامش:

¹ - ينظر مناهج السّنة الأولى من التّعليم الثّانوي، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة، ص38.

² - مناهج السّنة الرابعة من التّعليم الأساسيّ، جويلية، 2005، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة، ص5.

³ - أصول التّربية والتّعليم، تركي رابح، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1982، ص373.

⁴ - ينظر، مناهج السّنة الثّانية من التّعليم الابتدائيّ، مطبعة الدّيوان الوطنيّ للتّعليم، ديسمبر، 203، ص64.

⁵ - ينظر، مناهج السّنة الخامسة من التّعليم الابتدائيّ، مديرية التّعليم الأساسيّ، اللّجنة الوطنيّة للمناهج، جوان 2011، ص1.

⁶ - مناهج السّنة الرابعة من التّعليم الابتدائيّ، مديرية التّعليم الأساسيّ، جويلية 2005، ص06.

⁷ - أصول التّربية والتّعليم، تركي رابح، ص142.

⁸ - تعلّم لتكون، إيدجارفور، تر، حنفي بن عيسى، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، ص236.

- ⁹ - ينظر، التّدرّيس والتّقويم بالكفاءات، المركز الوطنيّ للوثائق التّربويّة، سلسلة موعّدك التّربويّ، العدد 19، ديسمبر 2005، ص19.
- ¹⁰ - ينظر، التّسيير بالشاريع، سلسلة موعّدك التّربويّ، الملف 12، ص32، باختصار وتصرّف.
- ¹¹ - نفسه، ص33.
- ¹² - ينظر، كتابي في اللّغة العربيّة، للسّنة الخامسة من التّعليم الابتدائيّ، ص10.
- ¹³ - نفسه، ص82.
- ¹⁴ - التّدرّيس والتّقويم بالكفاءات، ص20.
- ¹⁵ - كتاب اللّغة العربيّة السّنة الخامسة، صفحة التّقديم.
- ¹⁶ - ينظر تفصيل ذلك في، التّسيير بالشاريع، المركز الوطنيّ للوثائق التّربويّة، سلسلة موعّدك التّربويّ، والملف رقم 12، ص12 وما بعدها.

الهيكلة المصطلحي في كتاب (الوساطة بين المتني وخصومه) للقاضي الجرجاني (ت392هـ)

أ.يوسف خروبي و أ. ياسين خروبي
جامعة قاصدي مرباح - ورقلة

Abstract :

This is a study deals with Abu al-Hassan Ali Abdul Aziz Jorjani book and titled "the mediation between Mutanabi and his opponents," mainly the most important rhetoric and critical terms (that were mentioned in it). We have proceeded to listing the majority of these terms then studied them through descriptive analyzing approach which helped to enlighten the efforts of Judge Jorjani and his critical thought by using these terms in different texts. As we have treated their derivations, kinds and the degree of precision in their definitions. Since every critic owns his specific mental skills of comprehension and understanding

ملخص:

هذه دراسة تبحث في كتاب أبي الحسن علي عبد العزيز الجرجاني المسمى "الوساطة بين المتني وخصومه" وتتناول الدراسة في موضوعها الرئيس أهم المصطلحات النقدية والبلاغية التي اشتمل عليها الكتاب، فقمنا بعملية إحصاء لأغلب المصطلحات النقدية والبلاغية، مع دراستها دراسة وصفية تحليلية، يتبين من خلالها جهود القاضي الجرجاني وفكره النقدي في طرحه لتلك المصطلحات من خلال النصوص المختلفة التي أوردها فيها، ومن خلال تتبع نعوت وعيوب هذه المصطلحات ومعرفة اشتقاقاتها وأنواعها ومدى الدقة في تحديد مفهوماتها، لأن لكل ناقد طاقته العقلية وقدراته الخاصة على الفهم والإدراك.

تُهد:

إن المصطلحات في كتاب الوساطة وهي محور هذه الدراسة تشكل المفاتيح الأساسية التي يمكن من خلالها التعرف على موقف القاضي من أهم القضايا التي أختلف حولها في نقدنا القديم، من خلال ما يوظفه وطريقة توظيفه وتعامله مع كل مصطلح؛ وعلينا تتبع هذا الهيكل المصطلحي المترامي في ثنايا كتاب الوساطة من أجل الوقوف على المفاهيم العامة لهذه المصطلحات في فكر القاضي الجرجاني.

ولأن القاضي لم يذكر تعريفات أو يحدد معاني أو مفاهيم ما يستعمله من مصطلحات، ذلك أنه لم يكن في كتابه بصدد التعريف بها بل كان يذكرها في سياق تعليقاته على بعض الشواهد الشعرية، أو في محاجاته لخصوم المتني، فالواجب علينا استنباط معاني تلك المصطلحات من خلال تتبع أشكال ورودها في نصوص مختلفة؛ من أجل الخروج بمفهومها الحقيقي الذي لم يصرح به القاضي وإن كان متأسلاً في تفكيره وعقله.

وليس بحفي على كل مطلع على كتاب الوساطة اختلاط مسائل النقد بالبلاغة، وهذا الاختلاط بين مسائلهما أمر طبيعي ما دام موضوعهما واحداً وهو النصوص الأدبية كما يقول عبده قلقيلة⁽¹⁾، فالفصل بين النقد والبلاغة أمر تأباه طبيعة الأشياء من جهة وتاريخ تطور النقد من جهة ثانية.

وقد بلغ عدد ما أحصيناه من المصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب الوساطة (57 مصطلحاً) وهي عينة تمثل أهم المصطلحات في الوساطة وليست كلها، فالمصطلحات التي يتضمنها هذا الكتاب أكثر بكثير من هذا، فاكثفينا بهذا العدد مع إعطاء كل مصطلح حقه من التفصيل والتدقيق.

ومجموع مرات تكرار هذه المصطلحات بالإضافة إلى ما تبعها من اشتقاقات ومرادفات في كتاب الوساطة بلغ 1637 مرة وقد كان هناك تباين في عدد مرات تكرار كل مصطلح وما دخل تحته من مشتقات.

ويمكن توزيعها على الشكل التالي:

مرات التكرار	عدد المصطلحات ومشتقاتها	النسبة
من 1 إلى 50	890	54,4%
من 51 إلى 100	485	29,6%
أكثر من 100	262	16%

أشهر مصطلحات الوساطة:

أولاً: أكثر المصطلحات تكراراً في الوساطة مصطلح "المعنى" مع تنوع الأوصاف والنعوت والعيوب التي أضافها القاضي له، وإن كانت أغلب الدراسات المصطلحية في المدونات النقدية خاصة والأدبية عموماً أهملت إدخال هذا المصطلح في جملة المصطلحات التي تحصيلها في أي مدونة سواء كانت حديثة أو قديمة، على اعتبار أن وجود هذا المصطلح تحصيل حاصل ومجرب كل مؤلف على استخدامه، غير أننا وجدنا في تميز القاضي وتفردّه في التعامل مع هذا المصطلح سبباً مقنعاً لإيراده، كما أنه المصطلح الوحيد الذي فاق عدد مرات وروده (100 مرة) بنسبة (16%) من مجموع المصطلحات التي أحصيناها؛ وفي تتبعنا لهذا المصطلح وجدنا أن أهم المرادفات التي أرفقها القاضي في ذكره لمصطلح "المعنى" تنوعت بين النعوت والعيوب ويمكن توضيحها كما يلي:

أ- نعوت مصطلح المعنى:

معنى مليح: ورد في تعليقه على بيت أبي الطيب:

وَلَوْ يَمَّمْتَهُمْ فِي الْحَشْوِ تَجْدُو لَأَعْطَوْكَ الَّذِي صَلَّوْا وَصَامُوا

يقول القاضي: «وهذا معنى مليح» ⁽²⁾.

معنى بديع: ورد في تعليقه عن أبيات غزل لأبي تمام، فقال عنها القاضي:

«فلم يخل بيت منها من معنى بديع و صنعة لطيفة» ⁽³⁾.

معنى شريف: ورد في تعليقه على أبيات لأبي تمام، يقول القاضي: « ثم لم

يظفر فيها بمعنى شريف وإنما هو الإفراط والإغراق والمبالغة » ⁽⁴⁾.

معنى مستوفى: ورد في قوله: « وهذه أفرد أبيات منها أمثال سائرة، ومنها

معانٍ مستوفاة » ⁽⁵⁾.

معنى مخترع: يقول القاضي: « وقد كرر أبو الطيب هذا المعنى فغيره، ولطفه

فجاء كالمعنى المخترع » ⁽⁶⁾.

معنى منفرد: ونجده في تعليقه عن حسن الإخفاء عند المتنبي في قوله:

إِنَّكَ مِنْ مَعَشَرٍ إِذَا وَهَبُوا مَا دُونَ أَعْمَارِهِمْ فَقَدْ بَخَلُوا

ويعلق عليه قائلاً: « فجاء به معنى منفرداً، وهو من باب السماحة

بالروح » ⁽⁷⁾.

معنى لطيف: ورد في تعليقه على بيت أبي الطيب:

وَلِذَا اسْمُ أَغْطِيَةِ الْغُيُونِ جُفُونُهَا مِنْ أَنَّهَا عَمَلُ السُّيُوفِ عَوَامِلُ

فىقول: « وإن كان قد تغلغل إلى معنى لطيف أحسن استخراجة لو ساعده اللفظ »⁽⁸⁾.

ب- عيوب مصطلح المعنى:

معنى مبتذل: ورد فى تعليقه على قول البحرى:

وإذا ما تنكرت لى بلاد أو صديق فإننى بالخيار⁽⁹⁾

يقول عنه القاضى: « وهو معنى مبتذل بين المتقدمين والمتأخرين »⁽¹⁰⁾.

معنى متداول: ورد فى تعليقه على قول المتنى:

وأسرع مفعول فعلت تغيراً تكلف شيء فى طباعك ضده

يقول القاضى: « وهذا معنى متداول، وقد أكثر الناس فيه »⁽¹¹⁾.

معنى بارد: ورد فى تعليقه على قول أبى تمام:

ما زال يهذى بالمكارم والندى حتى ظننا أنه محموم⁽¹²⁾

يقول القاضى: « فتناول معنى بارداً، وغرضاً فاسداً »⁽¹³⁾.

ثانياً: ولأن قضية السرقة قد شغلت الحيز الأكبر من كتاب الوساطة، فمن (385 صفحة) تضمنها كتاب الوساطة حاز موضوع السرقات على (179 صفحة) أى ما يعادل النصف تقريباً، كان لسرقات المتنى منها الحصة الأكبر إذ خصص لها القاضى (155 صفحة) من مجموع الصفحات التى خصصها للسرقات، وعليه فقد تكرر مصطلح السرقة مع ما تبعه من مشتقات (47 مرة) بنسبة (2،9%) من مجموع المصطلحات الخاصة، وهى نسبة عالية إذا ما علمنا أن القاضى تكلم عن السرقة باستعمال مصطلحات دالة عنها مثل (القلب-الأخذ-الزيادة-الاحتذاء-النقل...) هذه المصطلحات تكررت فى مجموع مرات ورودها مع ما تبعها من مشتقات (206 مرات) بنسبة 6،12% من مجموع المصطلحات الخاصة، وإن كانت هذه المصطلحات منفردة لم يتعد أى منها فى مرات تكراره عتبة (50 مرة) باستثناء مصطلح الأخذ (74 مرة) بنسبة 4،5%.

أ- مصطلح السرقة (السارق- المسروق- المسترق):

السرقة=السرق: تكرر ثمانى وثلاثين مرة واعتبره القاضى داءاً قديماً فى الشعر، وهى اعتماد الشاعر على أفكار وألفاظ ومعانى غيره مع محاولة إخفاء ذلك بالنقل والقلب، وتغير المنهج والترتيب، يقول: « السَّرَقُ أَيْدَكَ الله داءً

قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه... ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغير المنهاج والترتيب»⁽¹⁴⁾.

السارق: السارق في الشعر عند القاضي هو من يأخذ ألفاظ ومعاني غيره متعمداً ودون إشارة أو اعتراف بذلك، وقد تكرر ثلاث مرات، منها ما جاء في قوله: «لا يعرف السارق إلا من يفعل فعل عبد الله ابن الزبير بأبيات معن بن أوس»⁽¹⁵⁾.

المسروق: تكرر (أربع مرات) يقول في إحداها: «إلا أني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروفاً لا يتميز لي من غيره»⁽¹⁶⁾.

المسروق: تكرر (مرتين) إحداها في قوله: «فإن كانت مسترقة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك»⁽¹⁷⁾.

ب-أنواع السرقة: اجتهد الشعراء في إخفاء سرقاتهم بطرق عدة لخصها القاضي في المصطلحات التالية:

1- مصطلح القلب (المقلوب): قصد بالقلب أن يأخذ الثاني عن الأول معناه فيقلبه إلى نقيضه، وجاء بهذا المعنى ثلاث عشرة مرة من مجموع مرات ورود هذا المصطلح، وعده القاضي الجرجاني من أنواع المناقضة التي لجأ إليها الشعراء المحدثين لإخفاء سرقاتهم يقول: «والسرق أيدك الله داء قديم، وعيب عتيق... ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب»⁽¹⁸⁾.

1-1-المقلوب: والمقلوب من الشعر هو الذي وقع فيه القلب وقد ورد هذا المصطلح مرة واحدة في تعليقه على قول المتنبي:

أَتَتْهُ الْمَنَآيَا فِي طَرِيقِ خَفِيَّةٍ عَلَى كُلِّ سَمْعٍ حَوْلَهُ وَعَيَانٍ
وَلَوْ سَلَكَتْ طُرُقَ السَّلَاحِ لَرَدَّهَا بِطُولِ يَمِينٍ وَاتَّسَاعِ جَنَانٍ

يقول القاضي: «ومقلوب هذا قول آخر»⁽¹⁹⁾، ثم يورد قول الشاعر الذي قلب بين المتنبي:

دَفَعْنَا بِكَ الْأَيَّامَ حَتَّى إِذَا أَتَتْ ثَرِيدُكَ لَمْ نَسْطِيعْ لَهَا عَنْكَ مَدْفَعًا

2- مصطلح الأخذ: تكرر هذا المصطلح في ستة وخمسين موضعاً من الوساطة، وقصد به إتباع وتقليد من اللاحق إلى السابق: « حكمت بأن السرقة عنها منتفية، والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع »⁽²⁰⁾.

3- مصطلح الزيادة: تكرر هذا المصطلح أربعة وتسعين مرة في الوساطة، وقصد القاضي بالزيادة أفراد الكلام بفضل العناية بإضافة ما يزيد في بلاغته وجزالته، ولم يقصد القاضي بالزيادة، الزيادة الكمية، وإنما عنى كمال المعنى في بديع الصياغة، يقول: « وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية... خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً »⁽²¹⁾.

4- مصطلح النقل (المنقول):

4-1- النقل: تكرر (47 مرة) وقصد به القاضي تفنن الشعراء في السرقة بتحويل معنى البيت إلى معنى آخر ونقله من غرض إلى غرض آخر، قصد إخفاء السرقة، ويمثل له القاضي بما فعله أبو نواس بقول أبي حيراش الهذلي:
ولم أدْرِ مَنْ ألقى عليه رِداءَه على أنه قد سُلَّ من ماجدٍ مَحْضٍ
فقال- أبو نواس- يصف شرباً:

ولم أدْرِ منهم غيرَ ما شهدت به بشرقي ساباط الديار البسائس
يعلق القاضي: « فلم يخف موضع الأخذ؛ وإن كان قد نقل الغزل إلى الزهد، والمرثية إلى المنادمة »⁽²²⁾.

4-2- المنقول: ورد هذا المصطلح عشر مرات في الوساطة و جاء بصيغة المؤنث في موضعين من مجموع مرات وروده، والمنقول هو ما يتم نقله من المعاني والألفاظ، ويمثل له القاضي بقول المتنبي:
وفَوَارِسٍ يُحْيِي الحِمَامُ نُفُوسَهَا فكأنَّهَا لَيْسَتْ مِنَ الحَيَوَانِ
يعلق القاضي: « وأنا أرى أن هذا المعنى منقول من قول زهير:
تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كأنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ »⁽²³⁾.

5- مصطلح الاحتذاء (مُحتذ-محتذي):

5-1- الاحتذاء: ورد مصطلح الاحتذاء عشر مرات في الوساطة، أما معناه عند القاضي فهو الإتباع أو التقليد الذي يعتمد به بعض الشعراء، مع اختلاف في الطريقة؛ فقد يكون الاحتذاء في اللفظ والمعنى، وقد يكون في تتبع الشاعر

لأسلوب شاعر آخر، وهذا ما يستفاد من المرات التي ورد فيها مصطلح الاحتذاء في كتاب الوساطة بالمعنى الذي ذكرناه آنفاً. ويمثل القاضي للاحتذاء بقول ابن الرومي:

هي الأعين النُّجْلُ التي كنت تشَّتْكي موافعها في القلب والرأس أسود
فمالك تأسى الآن لما رأيتَها وقد جعلت ترمي سواك وتعمد⁽²⁴⁾

يعلق القاضي: « فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه »⁽²⁵⁾، ثم يورد قول أبي الطيب:

متى كن لي أن البياض خضاب فيخفى بتبييض القرون شباب
فكيف أدم اليوم ما كنت أشتهي وأدعو بما كنت أشكوه حين أجاب
ويعلق بقوله: « وقد كان الاحتذاء في المعنى، وإن تغير تركيب الكلام نتيجة للقلب »⁽²⁶⁾.

5-2- محتذ: ورد هذا المصطلح مرة واحدة يتيمة في الوساطة، ومحتذ من الاحتذاء، ويحمل معناه يقول القاضي: « ومثل المصراع الأول لأبي الطيب وهو محتذ قول البحري:

متى ما أسير في البلاد ركائي أجد سائقي يهوى إليك وقائدي »⁽²⁷⁾.

5-3- محتذي: ورد هذا المصطلح مرة واحدة وكانت نكرة في الوساطة، وقصد به الجرجاني من يقوم بالاحتذاء بغيره من الشعراء فهو عنده محتذياً أو مقلداً متبعاً، كما في كلامه عن السرقات الشعرية إذ يقول: « فصار المعتدي محتلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً »⁽²⁸⁾.

ثالثاً: ولأن مؤلف الوساطة قاض فقيه فإن المصطلحات المتداولة في القضاء وبين أطراف المنازعة كان لها حصة كبيرة من المصطلحات الواردة في الوساطة، وهي مصطلحات استخدمها القاضي استخداماً نقدياً لفض النزاع بين طرفي المحاكمة القائمة بين المتني وخصومه. وقد وجدنا أن أغلب هذه المصطلحات وما تبعها من مشتقات فاق عدد مرات ورودها عتبة (50 مرة). فنجد الاحتجاج وما تبعه تكرر (71 مرة) بنسبة 4,3% من مجموع المصطلحات الخاصة، ومصطلح التفضيل وما تبعه تكرر (74 مرة) بنسبة 5,4%، بالإضافة إلى مصطلح الوساطة ومصطلح الاستشهاد اللذين لم يتعديا عتبة (50 مرة)

وهذه المصطلحات مجتمعة بلغ عدد مرات تكرارها مع مشتقاتها (192 مرة) بنسبة 7,11% من مجموع المصطلحات الخاصة.

أ- مصطلح الاحتجاج (الحجة - المحتج - الحاجة):

1- الاحتجاج: تكرر هذا المصطلح في ثلاثة عشر موضعاً من الوساطة، وقصد به القاضي الجرجاني ما يستخدمه أحد طرفي الخصومة من إثباتات أو أدلة شعرية أو نثرية للرد على الطرف الآخر، كما فعل من يعتبرون شعراء الجاهلية القدوة والأعلام والحجة ولهذا « ذهب الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام »⁽²⁹⁾.

2- الحجة: تكرر هذا المصطلح في ثلاثة وعشرين موضعاً من الوساطة (منكراً ومعرفاً) وقصد به القاضي الدليل والبرهان، يقول: « وهو باب يضيق مجال الحجة فيه، يصعب وصول البرهان إليه »⁽³⁰⁾.

3- المحتج: تكرر هذا المصطلح في ستة وعشرين موضعاً من الوساطة وكان أغلبها في الجزء الأخير، والمحتج عند القاضي جاء على صنفين يختلف معناه فيهما باختلاف موقفهما من المتني:

أ- المحتج وقصد به المدافع عن أبي الطيب، كما في قوله: « فقال لهم المحتج عن أبي الطيب: لعمرى إن وجه الكلام ما ذكرتم، ولكن ضرورة الشعر تجير حذف النون مع الألف واللام »⁽³¹⁾.

ب- المحتج وقصد به الخصم المتهجم والطاعن في شعرية أبي الطيب. وتقمص هذا الدور خصوم المتني، فقد « زعم بعض المحتجين عنه أن العرب تحمل الكلام على المعنى فتصرف الضمير عن وجهه »⁽³²⁾.

4- الحاجة: تكرر هذا المصطلح خمس مرات في الوساطة، وقصد القاضي بالحاجة المعارضة بإيراد الحجة التي تعارض حجة الطرف الآخر، يقول: « ومن القسم الذي لا حظ فيه للمحاجة، ولا طريق له إلى المحاكمة »⁽³³⁾.

ب- مصطلح التفضيل (التفاضل - الفضائل - الأفاضل - الفضل):

1- التفضيل: تكرر هذا المصطلح في ثلاثة وعشرين موضعاً، والتفضيل عند القاضي الجرجاني جاء بمعنى التمييز بين أمرين، وهذا بتقديم أحدهما عن الآخر لمزية في المقدم جعلته ينال التفضيل، يقول: « ولست أقول هذا غرضاً

من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره، فكيف وأنا أدين بتفضيله وتقديمه، وانتحل موالاته وتعظيمه»⁽³⁴⁾.

2- التفاضل: ورد هذا المصطلح خمس مرات في خمسة مواضع في الوساطة، وقصد القاضي بالتفاضل التمايز والتفاوت في المراتب، هذا ما يستفاد من قول القاضي: «التفاضل- أطل الله بقاءك- داعية التنافس؛ والتنافس سبب التحاسد»⁽³⁵⁾.

3- الفضائل: ورد هذا المصطلح ثلاث عشرة مرة في الوساطة (مفرداً وجمعاً)، والفضائل جمع فضيلة وعنى به القاضي المحاسن والمناقب وضدها المعاييب، يقول: «فهو يجتهد في إخفاء فضائله وإظهار معاييبه وتتبع سقاطته، وإذاعة غفلاته»⁽³⁶⁾.

4- الأفاضل: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، والأفاضل هم أصحاب المراتب العليا بين الشعراء ممن يعتد بشعرهم، يقول القاضي: «وقصرت به المهمة عن انتقاله؛ فلجأ إلى حسد الأفاضل، واستغاث بانتقاص الأمثال؛ يرى أن أبلغ الأمور في جبر نقيصته، وستر ما كشفه العجز عن عورته اجتذابهم إلى مشاركته، ووسمهم بمثل سيمته»⁽³⁷⁾.

5- الفضل: تكرر هذا المصطلح في ستة وعشرين موضعاً، وقد حمل معنى المزية أو المكانة الرفيعة، كما في قوله: «فإذا انصفت أبا دهب عرفت فضله»⁽³⁸⁾.

رابعاً: ولأن القاضي في الجزء الأخير أمعن وتوسع في كلامه عن الكثير من المسائل المتعلقة باللغة، وجدت هذه المصطلحات مكاناً لها في كتاب الوساطة وحازت على نسبة مهمة من مجموع المصطلحات، فنجد من هذه المصطلحات (الحذف والفساد واللحن والإحالة والغلط والأصل...) التي تكررت في مجموعها مع ما تبعها من مشتقات (138 مرة) بما نسبته 8،4%.

أ- مصطلح الحذف:

1- الحذف: ورد هذا المصطلح واحداً وثلاثين مرة في الوساطة، والحذف عند القاضي الجرجاني جاء بمعنى الاستغناء عما لا فائدة من ذكره؛ تفادياً للحشو الذي لا طائل منه، يقول معلقاً على بيتين أحدهما لامرئ القيس والآخر

لعدي بن الرفاع: « وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حُذف لاستغني عنه وما لا فائدة في ذكره »⁽³⁹⁾.

ب- مصطلح الفساد (الفاسد):

1- الفساد: ورد هذا المصطلح ثلاث عشرة مرة في الوساطة، والفساد عند القاضي الجرجاني يكون في الرواية والمعنى، يقول القاضي: « وفي العصر الذي فسد فيه اللسان، واختلطت اللغة وحُظر الاحتجاج بالشعر، وانقضى من جعله الرواة ساقاة الشعراء »⁽⁴⁰⁾.

2- الفاسد: ورد هذا المصطلح خمسة مرات في الوساطة (مذكراً ومؤنثاً) « فإذا كان هذا الشعر عندهم اليوم، وهذه عدة من يغرض منهم وينظم، واللغة فاسدة، واللسان مدخول والأمر مُدير، وأكثر العرب مستعجم »⁽⁴¹⁾.

ج- مصطلح اللحن: ورد هذا المصطلح تسع مرات في الوساطة، ومعناه عند القاضي هو الغلط نتيجة الخطأ في إعراب اللفظ وما يسببه من فساد في المعنى وخروج الكلام عن الاستعمال الصحيح في العربية، وقد مثل للحن في شعر أبي نواس بأمثلة كثيرة فقال: « فإن طَلَبَ اللحنَ والغلط أخذ عليه »⁽⁴²⁾؛ مثل قوله:

وضَيْفُ كأسٍ محدثةٌ ملك تِيَهُ مُغَنٍّ وظَرْفُ رِندِيقٍ

يعلق القاضي عن البيت بقوله: « فسكن الهاء، وقوله: يا رَبِّي الجبار (فرغ) الجبار »⁽⁴³⁾.

د- مصطلح الإحالة (المحال):

1- الإحالة: ورد هذا المصطلح أربع عشرة مرة، وجاء فيها بمعنيين:

أ- قصد بالإحالة ذكر الشاعر لمعنى يستحيل أن يحصل، يقول القاضي في تعليقه عن الإحالة عند أبي نواس: « ووجد له في الإحالة قوله:

وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشَّرِكِ حَتَّى إِنَّهُ لَتَخَافُكَ النَّطْفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ »⁽⁴⁴⁾

فالمعنى المستفاد من هذا البيت يستحيل وقوعه، ولهذا اعتبره القاضي من الإحالة في شعر أبي نواس.

ب- كما حملت الإحالة معنى العدول بالكلام عن وجهه، في تعليقه على قول أبي تمام:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جَرْعاً مِنْ رَاحَتِكَ دَرِي مَا الصَّابُ وَالْعَسَلُ

فيقول: « فحذف عمدة الكلام، وأخلّ بالنظم؛ وإنما أراد يدي لمن شاء رهن(إن كان) لم يذق. فحذف(إن كان) من الكلام، فأفسد الترتيب، وأحال الكلام عن وجهه»⁽⁴⁵⁾.

2- المحال: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وجاء بالمعنى الأول للإحالة في تعليقه عن قول أبي نواس، الذي ذكرناه سابقاً، فيقول: « فهو من المحال الفاسد.... »⁽⁴⁶⁾.

ه- مصطلح الغلط: تكرر هذا المصطلح اثني عشر مرة في الوساطة، ومعناه عند الجرجاني هو الزلات والنفوات وما ينتج عنها من أخطاء يقع فيها الشعراء في معاني أشعارهم وألفاظها، فيقول: « ولم نَسِمْ به إذا أردنا حقيقة أحداً، وأي عالم سمعت به ولم يزلّ ويغلط! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يَهْفُ ولم يسقط! »⁽⁴⁷⁾.

خامساً: مصطلح الأوائل (أولى-التأويل):

وكان لمصطلح الأوائل وما تبعه من مشتقات حضور في كتاب القاضي نظراً لاعتماده الكبير على ما قاله أسلافه، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على سعة اطلاعه على ما خلفه سابقوه، فقد تكرر هذا المصطلح مع ما تبعه من مشتقات (74 مرة) أي ما نسبته 4,5% من المصطلحات الخاصة.

1- الأوائل: ورد هذا المصطلح سبع مرات في الوساطة، وجاء فيها بمعنىين:

أ- الأوائل جمع أول، جاء بمعنى السابق في الزمن سواء كان جاهلياً أو إسلامياً، يقول: « فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثيراً في الأوائل »⁽⁴⁸⁾.

ب- جاء مرة واحدة بمعنى بداية أمر ما، يقول: « وكثيراً منكم لا يعرف من السرقة إلا [...] فإن تجاوزته حصل على ظاهره، ووقف على أوائله »⁽⁴⁹⁾.

2- أولى: تكرر هذا المصطلح إحدى عشر مرة في الوساطة (معرفاً ومنكراً)، والأولى عند القاضي هو الأحق بالأمر يقول: « حتى عثر بها من يعرف حقها، واهتدى إليها من هو أولى بها »⁽⁵⁰⁾.

3- التأويل: ورد هذا المصطلح أربع مرات في الوساطة ومعناه عند القاضي هو تبين المراد من اللفظ المحتمل لأكثر من وجه، ومثل له باختلاف خصوم المتني حول المراد من قوله:

ما بقومي شرفْتُ بل شرفُوا بي وبنفسي فخرْتُ لا مجْدودي
 يعلق القاضي بقوله: « فختم القول بأن لا شرف له بأبائه. وهذا هجو صريح،
 وقد رأيت من يعتذر به، فيزعم أنه أراد: ما شرفت فقط بأبائي، أي لي مفاخر
 غير الأبوة، وفي مناقب سوى الحسب، وباب التأويل واسع، والمقاصد مغيبة، وإنما
 يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ » (51).

سادساً: والكثير من الدارسين يعتبرون كتاب الوساطة تمهيداً للفصل بين
 المصطلحات النقدية والبلاغية، ويتضح هذا من خلال المصطلحات البلاغية
 الخالصة التي أوردها القاضي و فصل في الكلام عنها. وإن كان في توظيفها
 تراوح بين النقد والبلاغة. متطرقاً إلى أقسامها وعلاقاتها وأدواتها، و ذكر
 القاضي تحديداً (الاستعارة، التجنيس، المطابقة، التشبيه، المبالغة...) وقد وجدنا
 أن مصطلح التشبيه وما تبعه أكثر هذه المصطلحات تكراراً (83 مرة) ما
 نسبته 5،7% من مجموع المصطلحات المحصاة، بينما هذه المصطلحات مجتمعة
 تكررت في مجموع مرات ورودها (152 مرة) ما نسبته 9،28%.

1- مصطلح الاستعارة (المستعار-المستعار منه-المستعار له):

الاستعارة: تكرر هذا المصطلح في تسعة وعشرين موضعاً من الوساطة
 والاستعارة عند القاضي الجرجاني ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل،
 يقول: « وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت
 العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشَّبه، ومناسبة المستعار له
 للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين
 في أحدهما إعراض عن الآخر » (52).

المستعار: ورد هذا المصطلح مرتين في الوساطة، والمستعار هو اللفظ
 المنقول في الاستعارة، كما في قول أبي تمام:

وَيَضْحَكُ الدهر منهم عن غَطَارِفَةٍ كأن أيامهم من حُسْنِهَا جُمُعُ

المستعار هو الضحك، كما نجد هذا المصطلح في تعليق القاضي عن أبيات لأبي
 تمام: « فلم يخلُ بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة، طابق وجانس،
 واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله » (53).

المستعار منه: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وقصد القاضي
 بالمستعار منه اللفظ الذي تستعار منه صفة من الصفات، وهو ما يقابل
 المشبه به في التشبيه.

المستعار له: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في الوساطة، وقصد القاضي بالمستعار له اللفظ الذي يستعار له المعنى، وهو ما يقابل المشبه في التشبيه.

ب- مصطلح التجنيس وأنواعه:

التجنيس: ورد هذا المصطلح ست عشرة مرة في الوساطة (معرفاً ومنكراً)، وقد قسمه القاضي إلى العديد من الأنواع، فاختلاف معناه أو مفهومه باختلاف هذه الأنواع وهي:

1- التجنيس المطلق: ويقصد به اختلاف حروف الكلمتين مع اتفاقهما على أصل واحد يجمعهما الاشتقاق ⁽⁵⁴⁾ يقول القاضي الجرجاني: «فأما التجنيس، فقد يكون منه المطلق وهو أشهر أوصافه» ⁽⁵⁵⁾، ويمثل لتجنيس المطلق بقول النابغة:

وأقطع الخرق بالخرقاء قد جعلت بعد الكلال تشكي الآين والسأما ⁽⁵⁶⁾
وهذا يتصل بالاشتقاق ف(خرق) و(خرقاء) يجمعهما أصل واحد.

2- التجنيس المستوفي: التجنيس المستوفي ويقال له التام والكامل، وهو أن تكون كل الكلمة مستوفاة في الأخرى يقول القاضي الجرجاني: « وقد يكون منه التجنيس المستوفى، كقول أبي تمام :

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله
فجانس بين يحيا ويحيى، وحروف كل منهما مستوفاة في الأخرى، وعد هذا من التجنيس لاختلاف المعنيين لأن أحدهما فعل ولآخر اسم ولو اتفق المعنيان لم يعد تجنيساً بل لفظة مكررة» ⁽⁵⁷⁾.

3- التجنيس الناقص: خلاف التام أو المستوفي، وذلك أن يكون نقص في إحدى الكلمتين، يقول القاضي: « ومنه التجنيس الناقص، كقول الاخنش ابن شهاب :

وحامي لواء قد قتلنا وحامل لواء منعنا والسيوف شوارع.
فجانس (بحامي وحامل) والحروف الأصلية في كل واحد منهما تنقص عن الأخرى» ⁽⁵⁸⁾.

4- التجنيس المضاف: التجنيس المضاف ورد في قوله: « ومنه التجنيس المضاف» ⁽⁵⁹⁾، ومثل له بقول البحري:

أيا قمر التمام أعنت ظلما علي تطاول الليل التمام ⁽⁶⁰⁾

ثم يعلق على البيت بقوله: «ومعنى التمام واحد في الأمرين، ولو انفرد لم يعد تجنيساً، ولكن احدهما صار موصولاً بالقمر والآخر بالليل، فكانا كالمختلفين» (61).

ت- مصطلح المطابقة (المطابق-طبق):

1-المطابقة: ورد هذا المصطلح ثلثي مرات في الوساطة، ومعنى المطابقة عند القاضي الجرجاني هو المقابلة بين الشيء وضده في الكلام، وقد لح إلى صعوبة استخلاصها من الكلام لغموضها وخفائها، لتداخلها مع أنواع أخرى من المجاز، مما يستلزم النظر الثاقب والذهن المتمرس، فيقول: «و أما المطابقة فلها شَعَبٌ خفية، وفيها مكامن تغمض، وربما التبتست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف؛ ولاستقصائها موضع هو أملك به» (62).

2-المطابق: ورد هذا المصطلح مرة واحدة في كتاب الوساطة، وقصد القاضي بالمطابق المطابقة؛ يقول عن صعوبة تميز المطابقة: « وقد يخلط من يقصر علمه ويسوء تميزه بالمطابق ما ليس منه» (63).

3-طبق: ورد هذا المصطلح مرة واحدة، وطَبَّقَ عكس المطابقة، أي جاء بمعنى الاتفاق في قول القاضي: « ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض، لكان قد طَبَّقَ المفصل، وأصاب الغرض، ووافق شبه الخجل» (64).

ث-مصطلح التشبيه (المشابهة-الشبهة والاشتباه):

1-التشبيه: ورد هذا المصطلح اثنتين وستين مرة في الوساطة (معرفاً ومنكراً)، وبصيغ مختلفة (شبه-أشبه-شبيه-المتشابهين)، والتشبيه عند القاضي الجرجاني في مفهومه لا يختلف على أسلافه من النقاد واللغويين، فهو اتفاق شيئين في صفة أو أكثر، فيعلق على بيت للمسَيَّب بن عَلس جاء فيه:

وَكأنَّ غَارِبَهَا رُبَاوَةٌ مَحْرَمٌ وَتَمُدُّ ثِيَّ جَدِيلِهَا يَشْرَاعُ

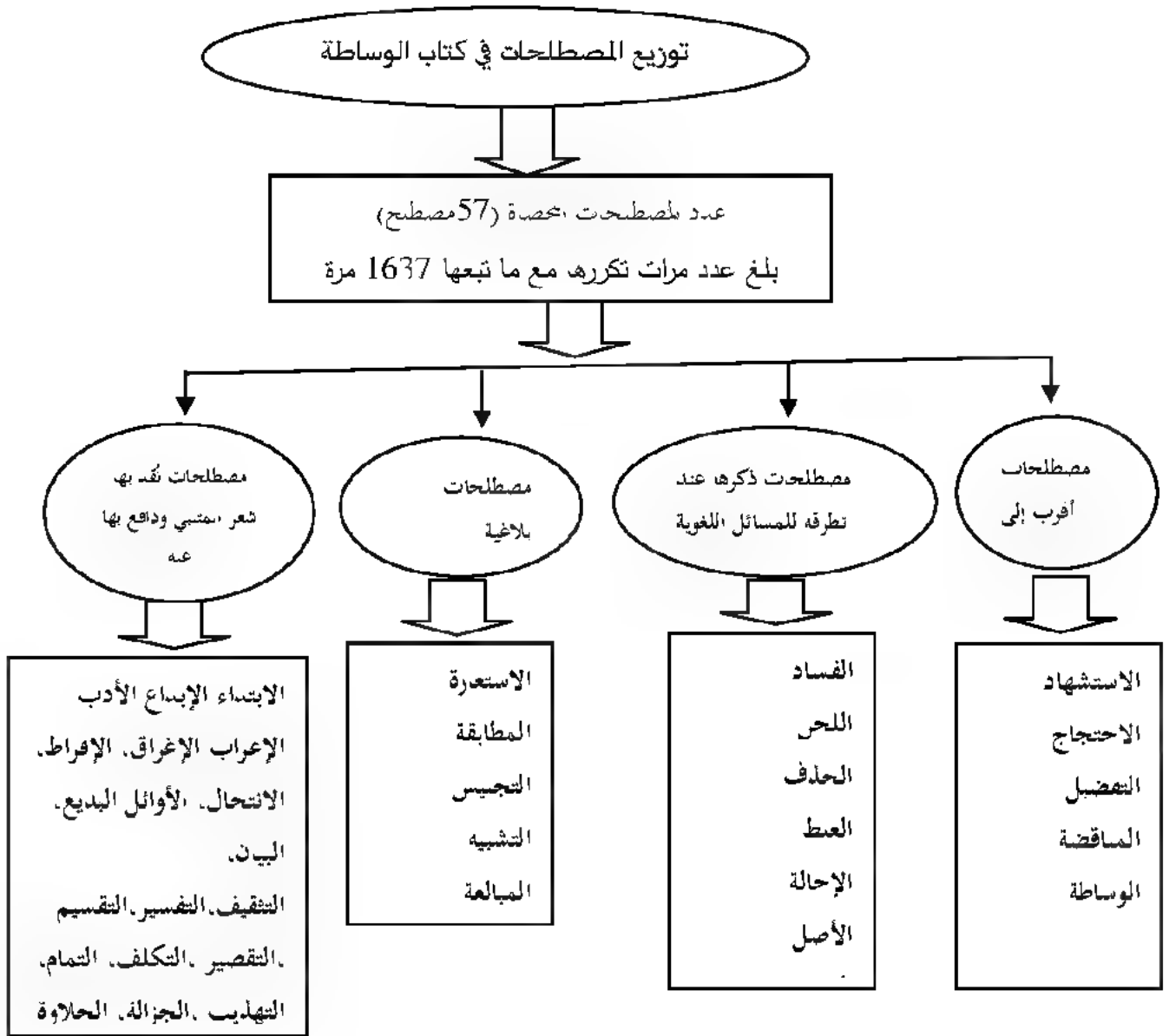
فيقول: « أراد تشبيه العنق بدُّقْل فغلط » (65)، ويشير أيضاً إلى ما يتداول من التشبيهات فيقول: « وما تزال العامة والخاصة، تشبه الورد بالحدود، والحدود بالورد، نظماً ونثراً » (66)، فالورد والحدود يتشابهان في صفة الاحمرار.

2-المشابهة: ورد هذا المصطلح مرتين في كتاب الوساطة، وجاء بمعنى المماثلة، كما في قوله: "وكلُّ هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، وقريبة

المشكلة ظاهرةً المشابهة»⁽⁶⁷⁾ وقوله: «وَألا يكون همك في تتبع الأبيات المتشابهة، والمعاني المتناسخة»⁽⁶⁸⁾.

3- الشبهة والاشتباه: تكرر هذا المصطلح خمس مرات، كان فيها بمعنى الالتباس الذي يحدث نتيجةً لعدم القدرة على التمييز بين أمرين لتشابه بينهما، يقول: « ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»⁽⁶⁹⁾، وقوله: «لو قال: نفوسهم لأزال الشبهة، ودفع القالة»⁽⁷⁰⁾.

ومن خلال هذه الاستنتاجات استطعنا أن نرسم خارطة نتقصى من خلالها أهم المصادر والمؤثرات التي أسهمت في بناء هذا الهيكل المصطلحي المتراكم في صفحات الوساطة، والتميز بتنوعه وغناه وعدم انحصاره في حقل معرفي أو توجه فكري بعينه بل كانت الشمولية والقبول للفكر الآخر هي السمة الغالبة عليه.



الإحالات

- (1) ينظر: القاضي الجرجاني والنقد الأدبي، عبده قلقيلة، الهيئة المصرية لعمدة للكتاب، مصر (د.ط) 1973م ص378
- (2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، عبي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1، 2006م .
- (3) المصدر نفسه، ص37
- (4) المصدر نفسه، ص158

- (5) المصدر نفسه، ص140
- (6) المصدر نفسه، ص233
- (7) المصدر نفسه، ص187
- (8) المصدر نفسه، ص83
- (9) المصدر نفسه، ص253
- (10) ديوان البحري، بخط علي بن عبيد الله الشيرازي، مطبعة هندية بالوسكي مصر، ط1، 1911م ص24
- (11) ديوان أبو تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط3، 2009م ج3 ص291
- (12) الوساطة، ص280
- (13) المصدر نفسه، ص220
- (14) المصدر نفسه، ص185
- (15) المصدر نفسه، ص157
- (16) المصدر نفسه، ص185
- (17) المصدر نفسه، ص182
- (18) المصدر نفسه، ص185
- (19) المصدر نفسه، ص325
- (20) ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م ج1 ص373
- (21) الوساطة، ص161
- (22) المصدر نفسه، ص24، وينظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه: حمدو طماس، دار المعارف، بيروت، ط2، 2005م
- (23) المصدر نفسه، ص277
- (24) المصدر نفسه، ص179
- (25) المصدر نفسه، ص212
- (26) المصدر نفسه، ص161
- (27) المصدر نفسه، ص340
- (28) المصدر نفسه، ص340
- (29) المصدر نفسه، ص14
- (30) المصدر نفسه، ص91

- (31) المصدر نفسه، ص366
- (32) المصدر نفسه، ص370
- (33) المصدر نفسه، ص341
- (34) المصدر نفسه، ص26
- (35) المصدر نفسه ، ص11
- (36) المصدر نفسه، ص12
- (37) المصدر نفسه، ص11
- (38) المصدر نفسه ، ص166
- (39) المصدر نفسه ، ص36
- (40) المصدر نفسه ، ص24
- (41) المصدر نفسه، ص142
- (42) المصدر نفسه، ص61
- (43) المصدر نفسه، ص61
- (44) المصدر نفسه، ص61
- (45) المصدر نفسه، ص75
- (46) المصدر نفسه، ص354
- (47) المصدر نفسه ، ص13
- (48) المصدر نفسه ، ص348
- (49) المصدر نفسه ، ص161

(50) ديوان النابغة الذبياني، شرحه حمدو طماس، دار المعارف، لبنان، ط2005، ص103

- (51) الوساطة، ص11
- (52) المصدر نفسه، ص312
- (53) ديوان البحري، ج2 ص246
- (54) المصدر نفسه، ص45
- (55) المصدر نفسه، ص37
- (56) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2 ص96
- (57) الوساطة، ص45
- (58) المصدر نفسه، ص46
- (59) المصدر نفسه، ص47

- 60) المصدر نفسه، ص47
- 61) المصدر نفسه ، ص47
- 62) المصدر نفسه، ص47-48
- 63) المصدر نفسه، ص48
- 64) المصدر نفسه، ص164
- 65) المصدر نفسه، ص20
- 66) المصدر نفسه، ص164
- 67) المصدر نفسه، ص358
- 68) المصدر نفسه، ص175
- 69) المصدر نفسه، ص92
- 70) المصدر نفسه، ص372

النص الأدبي بين المعطى اللغوي والأداء الاصطلاحي

د. سعيد خليفي / المركز الجامعي بغيليزان

Résumé

الملخص

Cet article traite le concept du texte littéraire selon une approche linguistique. Il tentera de trouver la relation logique négociant le point de vue terminologique. Suivant cette approche, nous abordons un certain nombre d'opinions et de définitions qui font appel à cette appellation quant à son apparition, son aspect sémantique et son exhaustivité comme terme répandant. Nous nous intéressons en outre à la question du lexique arabe englobant ce concept sur le plan définitoire.

يهتم المقال بمفهوم النص الأدبي من الناحية اللغوية، ومحاول إيجاد العلاقة المنطقية القائمة بينه وبين ما هو متداول من جهة الاصطلاح، ومن خلال هذه المقاربة أدرجت جملة من الآراء والتعريفات التي أكدت تلك الدلالة المركزية للنص الأدبي، التي تعني الظهور والاكتمال والغاية، وقد أوردته المعاجم العربية بهذا المفهوم الذي لا يختلف كثيرا عن المعنى النقدي للنص سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة، وهي النتيجة التي ترى أن التقاطع بينهما أمر ظاهر وأصيل.

000

إنّ النصّ كمفهوم يتعلّق بالكتابة والإبداع، يُعدّ النقطة الأولى في أيّ عملية تواصلية أو غير تواصلية، لا سيّما المكتوبة منها، إلّا أنّ هذا المفهوم، ونتيجة لاحتكاك العرب، خاصّة المعاصرين، بالأمم والثقافات الغربية، قد جعل منه مفهوما نقديا يتجاوز، إلى حدّ ما، تلك المدلولات التي وُضعت له في

أصل اللغة، لكن المؤكد أنه يحافظ على جزء كبير من دلالاته اللغوية التي أوردتها المعاجم العربية.

أ - النص لغة :

ورد النص في لسان العرب في مادة "نَصَّ" بمعنى الرفع والظهور والانتصاب، ونَصَّ الحديث ينصّه نصّاً، رفعه، وكلّ ما أظهر فقد نصّ ... ويُقال نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه... والمنصّة ما تظهر عليه العروس ليُرى، وكلّ شيء قد نُصِّصَ فقد أُظهر، وهناك لفظ النصّ والتنصيص، أي السير الشّديد والحثّ، وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، ومنه نصّت الدّابة السير إذا أظهرت أقصى ما عندها.⁽¹⁾

أمّا الرّخشيّ (ت 538هـ) في الكشف وهو يستعين بالدلالات اللغوية للألفاظ في جهوده للتفسير، فلا يبتعد عن المعنى الوارد عند ابن منظور في اللسان، حيث نجد النص عنده يعني الارتفاع والانتصاب؛ فالماشطة تنصّ العروس فتقعدّها على المنصّة، وهي تنصّ عليها أي ترفعها، ونصّ فلان سيّداً كنصّ ونصصت الرّجل إذا أخفيتّه من المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته، وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه.⁽²⁾

وقد جاء في القاموس المحيط للفيروز أباي جملة من التعريفات لمفهوم النصّ، ومنه " نصّ الحديث رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها في السير، والشيء حرّكه، ومنه فلان ينصّ أنفه غضبا، وهو نصاص الأنف والمتاع، جعل بعضه فوق بعض، وفلانا، استقصى مسألته عن الشيء، والعروس، أقعدّها على المنصّة بالكسر، وهي ما تُرفع عليه فانتصت، والشيء أظهره، والشّواء ينصّ نصيماً، صوّت على النّار، والقدر، غلّت، والمنصّة بالفتح، الجملة من نصّ المتاع، والنصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر والتّرقّيات، والتّعيين على شيء ما، وسير نصّ ونصيص: جدّ رفيع، وإذا بلغ النّساء نصّ الحقائق فالعصبة أولى، أي بلغن الغاية التي عقلن فيها أو قدرن على الحقائق، وهو الخصام أو حوّق فيهنّ، فقال كلّ من الأولياء أنا أحقّ أو استعارة حقائق الإبل، أي انتهى صغرهنّ، ونصيص القوم، عددهم، والنصّة العصفورة، وبالضمّ الخصلة من الشّعر، أو الشّعر الذي يقع على وجهها من مقدّم رأسها، وحيّة نصاص أي كثيرة الحركة، ونصص غريمه، وناصه، استقصى عليه وناقشه، ونصصه، حركة وقلقلة، والبعر، أثبتت ركبتيه في الأرض وتحركت للنّهوض".⁽³⁾

نخلص من هذه التعريفات إلى دلالة مركزيّة تكاد تحظى بالإجماع والاتّفاق، وهي الظهور والاكتمال والغاية، وهي لا تختلف كثيراً مع المفهوم السائد للنص في الأوساط النّقدية للدراسات الحديثة والمعاصرة، إلّا أنّ التّمعّن في هذه الدّلالات يبيّن أنّ مفهوم النصّ يشير إلى الدّلالة المركزيّة للفظ، وما به من ظهور واكتمال، وليس إلى تلك المزايا المتعلّقة بالجمال والفنّ، وهذا ما سنحاول التعرّض له من خلال هذا المفهوم الاصطلاحي للنص.

ب- النص اصطلاحاً :

إنّ مجال استخدام لفظ النصّ في اللغة لا يعرف الحدود، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمسألة الاصطلاح، فالنصّ في علم الحديث هو التوثيق والتّعيين، والنصّ عند الفقهاء والمفسّرين، نصّ القرآن الكريم، ولذلك يُقال لا اجتهد مع وجود النصّ، أمّا عند الحقوقيين وعلماء القانون، فالنصّ هو المرجع والمسند الذي وضعه المشرّع للفصل في المنازعات، ومختلف التّنظيمات والتّشريعات المعمول بها، بهدف ضبط النّشاطات والمعاملات. أمّا فيما يتعلّق بالطرح الأدبيّ، فهو الذي يعنينا بشكل كبير في هذا الباب، وخاصّة ما يهتمّ أكثر بالمجالات الإجرائيّة في الممارسة النّقدية، عندما يتعلّق الأمر بالتّعامل مع النصّ الإبداعيّ تحديداً، وما يتضمّنه من تعدّد قرائيّ وتنوّع دلاليّ، يقول خليل أحمد في كتابه معجم المصطلحات اللّغويّة في تعريفه للنصّ، بأنّه " يعني في العربيّة الرّفْع البالغ، ومنه منصّة العروس، والنصّ كلام مفهوم المعنى... وهو النّسج أي الكتابة الأصليّة الصّحيحة، المنسوجة على منوالها الفريد... والنصّ المدوّنة، الكتاب في الفئة الأولى، غير المترجم، قرأت فلانا في نصّه، أي في أصله الموضوع، والنصّ كلّ مدوّنة مخطوطة أو مطبوعة " (4).

ولذلك فالنصّ هو ما يكتبه الكاتب أو يقوله، ثمّ يدوّن ليقرأ بغضّ النّظر عن الكيفيّة الّتي تتمّ بها العمليّة التّواصلية، إلّا أنّ المؤكّد هو المحافظة على المضمون الداخليّ الذي يقوم على أساسه النصّ، والّذي يُشكّل كيانه ووجوده، فيميّزه ويضمن له التفرد والخصوصيّة، وهذا لا يعني أنّ النّصوص لا تتقاطع فيما بينها، بل هناك ما يُعرف بالتّناس

الذي أصبح يلمّ شمل النصوص، وتبقى اللغة وحدها هي العنصر الذي يُشكّل الاختلاف والتميّز.⁽⁵⁾

عرف العرب القدامى علم النص، وتحذّثوا فيه ونظّروا له، والحقيقة أنّ هذا العلم لم يكن مقصوداً لذاته، وإنّما أملتّه مقاصد أخرى، شكّلت الشغل الشاغل لهؤلاء العلماء، وعلى رأسها الدّراسات المتعلّقة بفهم القرآن، واستنباط أحكامه من جهة، ومحاولة إيجاد قواعد وضوابط من شأنها أن تضمن للغة العربيّة بقاءها ونقاءها، والتي هي لغة القرآن قبل كلّ شيء. من جهة أخرى، فقد اختلف هؤلاء العلماء وتباينت آراؤهم فيما يتعلّق بمسألة إعجاز القرآن، بداية من أبي بكر الباقلاني (ت 403 هـ)، الذي يرى أنّ القرآن نظام لغويّ يقوم " على تصوّف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومُباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به ويتميّز في تصوّفه من أساليب الكلام المعتاد. "⁽⁶⁾

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ) المعروف بنظرية النّظم، والتي تقوم أساساً على أنّ المزيّة في إعجاز القرآن لا تكمن في بلاغته أو ألفاظه أو معانيه، إنّما تكمن في نظمه، وهو أوّل من دعا إلى القراءة الشّاملة التي تُعدّ الكفيلة للوقوف على أسرار النّظم القرآنيّ، حيث يرى أنّ الإعجاز " لا يكمن في الكلمات المفردة في جمال حروفها وأصواتها، ولا في معاني الكلمات المفردة التي لها بوضع اللغة، ولا في ترتيب الحركات والسّكنات، ولا في المقاطع والفواصل، وإنّما تكمن هذه الخصائص في النّظم والتّأليف اللّذين يقتضيان الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المحاز "⁽⁷⁾

أمّا الدّراسات العربيّة الحديثة في هذا المجال، فلا تكاد تعدّ أو تحصى، لا سيّما وأنّ المدّ الغربيّ في مختلف المجالات لا ينتهي. واعتباراً من مفاهيم متعدّدة، وجد العلماء العرب أنفسهم وجهاً لوجه مع هذا الواقع الذي لا يترك لهم الخيرة من أمرهم، بل يفسح المجال واسعا أمامهم للتلاقح والتّبادل. والحقيقة أنّ التطوّر العلميّ الذي شهده العالم بداية من القرن الثامن عشر، قد نال منه النّقد والأدب قسطاً كبيراً من التطوّر والازدهار، وخاصّة في جنس الرواية، التي يُجمع أغلب المنظرين والمؤرّخين أنّها ذات منشأ غربيّ محض، ممّا أوجب اعتماد المعايير والأسس الغربيّة، دون إهمال الجهود الطيّبة للعلماء العرب القدامى، ومن النّقاد والمنظرين العرب المعاصرين في هذا

الشأن نذكر عبد الله الغدامي وصالح فضل ومحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض وغيرهم كثير.

يعرّف عبد الله الغدامي النصّ بأنّه " بنية لغويّة مفتوحة البداية ومغلقة النهاية .. ويأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود، وهو بنية شموليّة لبنى داخلية : من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النصّ، ثمّ إلى النصوص الأخرى ."⁽⁸⁾

أمّا محمد مفتاح، فيذهب إلى أبعد من هذا حينما يترك الباب مفتوحاً على مصراعيه للقراءة والتأويل، قائلاً إنّ " النصّ مدونة، حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة."⁽⁹⁾ فالنصّ عنده كلام مكتوب قابل للقراءة، وينفي مختلف الصور والأشكال الأخرى، كالرسم أو الرقص أو التمثيل أو غيرها من الأجناس والفنون التعبيريّة الأخرى، أمّا لفظة "حدث" فتدلّ على الواحديّة الوجوديّة التي تتفرّد بالزمن والمكان الثابتين والمعروفين من الناحية التاريخيّة الواقعيّة، أمّا عبارة "ذي وظائف متعدّدة" فالكلام عنها لا يعرف الحدود، باعتبار أنّ القراءة تتجدّد وتتغيّر عند كلّ فعل قرائي جديد، أو عند تجدد الأدوات الإجرائيّة وتنوعها، ولذلك فالنصوص الخالدة التي يملك أصحابها القدرات الفرديّة المتعلّقة بالكاسب الذهنيّة المتنوّعة، توفرت لديها هذه المقومات التي أوجدت هذه الوظائف المتعدّدة.

ونخلص في الأخير، انطلاقاً من هذه التعريفات وغيرها أنّ النصّ مفهوم فلسفيّ يحمل خطاباً أو جملة من الخطابات، تحتلها حروفه وألفاظه وتراكيبه تبعاً لهندسة تصميمه من الناحيتين الظاهرة والمتوارية، والتي تبقى حمولاتها الدلاليّة متوقّفة على براعة الكاتب وتميّز القارئ.

الهوامش والإحالات:

- (1) ينظر ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب ج 4، ط1، مادة (نصص)، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت) ص684.
- (2) ينظر الزخشريّ، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر، الكشاف، مادة (نصص) ج 3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1997، ص 514.
- (3) الفيروز آبادي أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي، القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، ج1، مادة (نص)، بيروت، لبنان، 1997، ص 858.

- 4) خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربية، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، لبنان، 1995، ص 136.
- 5) ينظر، منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1990، دمشق، سوريا، ص 202 وما بعدها.
- 6) الباقلاني أبو بكر، إعجاز القرآن، تح لسيّد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3، القاهرة، مصر، 1971، ص 35.
- 7) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعني، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، د ط بيروت لبنان 1981، ص 300.
- 8) الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرجية، النادي الثقافي الأدبي، ط 1، جدة، السعودية، 1995، ص 90.
- 9) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 120.

أفق التوقع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي

أ. ابن عيين عبد الله / طالب دكتوراه - تلمسان

Résumé

On peut dire que la plupart des théories et applications de la critique littéraire moderne retrouvent leurs exemples dans la critique ancienne; Par exemple, *Amoud Achiir* est comme l'horizon d'attente en théorie de réception contemporaine, mais d'une façon étroite, pour ainsi dire.

Dans cette optique, le présent article tente à retracer Abou Ali Marzouki dans son *Amoud Achiir*, afin de trouver un dénominateur commun entre cette option et l'argument de l'horizon d'attente en théorie de réception.

ملخص:

يمكن القول إن كثيرا من النظريات الحديثة والتطبيقات النقدية نجد لها صورا في نقدنا القديم؛ من ذلك مثلا أن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير، لأن فيه معيارية بحتة يقف عليها الملقى والمتلقي معا.

في هذا المجال يحاول هذا المقال أن يتتبع أبا علي المرزوقي في عرضه عمود الشعر، بغرض إيجاد قاسم مشترك بينه وبين مقولة أفق التوقع في نظرية التلقي.

OOO

مقدمة:

قامت نظرية التلقي برعاية هانز روبرت ياكوس¹ على عدة مرتكزات، لا يكاد يستغني واحد منها عن الآخر، إلا أن النقاد يرون أن أهم مرتكز تقوم عليه النظرية هو أفق التوقع، الذي يلعب "دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياكوس وهو يعد من منظور ياكوس نفسه بمثابة الركيزة المنهجية لنظرية التلقي"²، وهو عبارة عن جملة من الاستعدادات يتسلح بها المتلقي لمواجهة بها نصا ما، أي أن المواجهة تتم وفق "المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في

زمن ما، يمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة"³.

هذا الأفق الذي يمتلكه المتلقي هو الوحيد الذي يكفل له تلقي النصوص وتأويلها وملء فراغاتها وما تركه الملقى من تيمات، فيتسنى له بذلك المساهمة في إكمال النصوص وصياغة المعاني واستكمالها، وفي هذا يقول الدكتور محمود عباس عبد الواحد: "عندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو غموض أو بقع إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى"⁴.

وقد طالب النقد العربي القديم طيلة سنوات الملقى بمراعاة أفق الانتظار لدى المتلقي واكتملت هذه المطالبة على يد المرزوقي (ت421هـ)، باستنباطه عمود الشعر وفي هذا قال: "... فَإِنْ كَانَ الْأَمْرُ عَلَى هَذَا، فَالْوَاجِبُ أَنْ يُتَبَيَّنَ مَا هُوَ عَمُودُ الشَّعْرِ الْمَعْرُوفُ عِنْدَ الْعَرَبِ، لِيَتَمَيَّزَ تَلِيدُ الصَّنْعَةِ مِنَ الطَّرِيفِ، وَقَدِيمُ نِظَامِ الْقَرِيضِ مِنَ الْحَدِيثِ، وَلِتُعْرَفَ مَوَاطِئُ أَقْدَامِ الْمُخْتَارِينَ فِيمَا اخْتَارُوهُ، وَمَرَاسِمُ إِقْدَامِ الْمُرِيفِينَ عَلَى مَا زَيَّفُوهُ، وَيُعْلَمَ أَيْضاً فَرْقُ مَا بَيْنَ الْمَصْنُوعِ وَالْمَطْبُوعِ، وَفَضِيلَةُ الْآتِيِّ السَّمْحِ عَلَى الْآبِيِّ الصَّغْبِ فَتَقُولُ وَبِاللَّهِ التَّوْفِيقِ: إِنَّهُمْ كَانُوا يَحَاوِلُونَ شَرَفَ الْمَعْنَى وَصَحَّةَ، وَجَرَالَةَ اللَّفْظِ وَاسْتِقَامَتَهُ، وَالْإِصَابَةَ فِي الْوَصْفِ، وَمِنْ اجْتِمَاعِ هَذِهِ الْأَسْبَابِ الثَّلَاثَةِ كَثُرَتْ سَوَائِرُ الْأَمْثَالِ، وَشَوَارِدُ الْأَبْيَاتِ، وَالْمُقَارَبَةِ فِي التَّشْبِيهِ، وَالْتِحَامِ أَجْزَاءِ النَّظْمِ وَالتَّيَامُمَا عَلَى تَخْيِيرٍ مِنْ لَذِيذِ الْوِزْنِ، وَمُنَاسَبَةِ الْمُسْتَعَارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعَارِ لَهُ، وَمُشَاكَلَةِ اللَّفْظِ لِلْمَعْنَى، وَشِدَّةُ اقْتِضَائِهِمَا لِلْقَافِيَةِ حَتَّى لَا مُنَافَرَةَ بَيْنَهُمَا، هَذِهِ سَبْعَةُ أَبْوَابٍ هِيَ عَمُودُ الشَّعْرِ وَلِكُلِّ بَابٍ مِنْهَا مِيعَارٌ"⁵.

هذا العمود يقابل - بما لايقبل الشك- أفق الانتظار الذي نادى به النظرية الألمانية، أفق انتظار يتسلح به الملقى والمتلقي معا، مع اختلاف بين بينهما في طريقة الاستعمال، فالملقى يراعي أفق الانتظار لأنه لا يملك "الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع إلى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة، يشكل الخروج عليها أو التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور، وأصبحت دلائل وإشارات تسكن خيلة الشاعر دون أن يستطيع إهمالها. فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على الشاعر أن يلتزم بها، وهي واحدة من جملة

مواضعات تضمن سلامة النص الأدبي⁶، وهذا من أجل إثارة المتلقي والسعي إلى مفاجئاته وإحداث الشعور بالخيبة لديه وذلك بحرق الأفق المألوف وخلق أفق جديد⁷.

أما المتلقي فيمتلك هذا الأفق حتى يؤول وبملا الفراغات التي تُترك، وحتى يعرف نوعية الإبداع الملقى إليه؛ أهو مألوف متوقع أم غريب مفاجئ ثار به الملقى على تلك الاستعدادات التي تشكل أفق التوقع؟ وهل كانت هناك متعة فنية⁸ في الحالتين؟ أم فيه إضافة وتوسع أفق توقع؟ وفي هذا يقول أحد النقاد: "إن أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة، يلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه، وحينئذ فتوقعاته تكون تنوعا إلى ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا كاملا أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد"⁹.

إذاً أفق الانتظار في النقد العربي القديم يمثله عمود الشعر بمقاييسه السبعة على أن كل مقياس يمثل أفق انتظار خاص به، بمعنى أن العمود أفق انتظار كلي أما المقياس الواحد فأفق انتظار جزئي، ومن ثم فأول أفق صغير متفرع عن الأفق الكبير هو شرف المعنى وصحته، وفيه يقول المرزوقي: "فعيارُ المعنى أنْ يُعْرَضَ على العقلِ الصَّحيحِ، والفهمِ الثَّاقِبِ، فإذا انعطَفَ عليه جَنَّبْنَا القَبُولَ والاصْطِفَاءَ مُسْتَأْنِسًا بِقَرَائِنِهِ خَرَجَ وافياً، وإلاَّ انْتَقَصَ بِمَقْدَارِ شَوْبِهِ وَوَحْشَتِهِ..."¹⁰.

إن المرزوقي يريد بهذا أن المعنى يجب أن يوسم بالسمو وذلك بالجنوح إلى الابتكار والجدة والاختلاف عن المعهود والمتداول، أي أن الملقى يجب على خرق أفق توقع يُعرف بشرف المعنى وصحته، وذلك بتجنب المبتذل المألوف الذي فهمه العقل ولا حاجة له لأنْ يُعرض عليه، لأنه سيكون محجوجا مردولا من المتلقي، فما يعرض على هذا العقل وجب فيه شيء من الإغراب والإغراق والمخالفة للمعهود، وفي هذا يقول إدريس بلملح: "ومعناه أن المجال الدلالي للشعر لا يمكن أن يكون ذا محتوى مبتذل، يلامس سمات الحياة اليومية ويهتم بجزئياتها الرتيبة، بل لا بد من أن يكون محتوي الرسالة الشعرية تركيبا لدلالات جزئية لا نعهدها في تواصلنا العادي، ولكنها بالرغم من ذلك دلالات صحيحة، يقبلها العقل والفهم وينعطفان عليها، ثم يجدان لها قرائن من جنسها"¹¹.

والأفق الثاني يتمثل في جزالة اللفظ واستقامته وعياره "الطَّبْعُ والروايةُ والاستعمالُ، فما سَلِمَ مِمَّا يُهَجَّئُهُ عند العرضِ عليها فهو المختارُ

المستقيم، وهذا في مفرداته وجمليه مُرَاعَى، لأنَّ اللَّفْظَةَ تُسْتَكْرَمُ بانفرادها، فإذا ضامَّها مَا لَا يُوَافِقُهَا عَادَتْ الْجُمْلَةُ هَجِينًا¹²، فالمتلقي ينتظر لفظا فصيحاً متداولاً، لا هجنة فيه، على أن يكون في توافق مع نظيره من الألفاظ في التركيب فيؤدي المعنى على أحسن وجه، لأن هذا التوافق هو أفق توقع للمتلقي، أما اللفظة المفردة فالعربي قديماً كان يملكها، وحتى المرزوقي أكد على أن اللفظة بانفرادها مستكرمة، ونبه إلى أن التوافق هو ما يصبو إليه المتلقي كأفق توقع وكلما حرص الملقى عليه كانت الإثارة، وكان التعديل في أفق الانتظار، وإن لم يُراع هذا لن يفيد المعنى الجيد في لفظ غير منسجم، كما أن "شرط الملاءمة أو مقياسها الطبع والرواية والاستعمال. أي أن تكون ملاءمة عفوية، غير منافرة لمعجم اللغة المتواترة واستعمالاتها العادية فيقتضي ذلك إخضاع هذه اللغة بوحداتها ونظامها التركيبي إخضاعاً تاماً لنظام الشعر"¹³.

أما ثالث أفق جزئي فهو الإصابة في الوصف وفيه قال المرزوقي: "وعيارُ الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقاً في العلوق، مُمَارِجاً في اللُصُوق، ويتعسرُ الخروجُ عنه، والتبرُّؤُ منه، فذاك سيماءُ الإصابة فيه، ويروى عن عمر رضي الله عنه أنه قال في زهير: كَانَ لَا يَمْدَحُ الرَّجُلَ إِلَّا بِمَا يَكُونُ لِلرَّجَالِ. فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه"¹⁴.

والمقصود بهذا تجنب الابتذال قدر الإمكان لأنه أفق توقع معهود لا يثير المتلقي، أي أن الملقى يجبر على خرق المعهود دون أن يخرج عن سنة العرب في الوصف، لأن هذا كما قلنا إخلال بالنظام كله من منطلق عمود الشعر، ومن ثم فالملقى لن يتأتى له ذلك إلا بوصف "البديل التخيلي وصفا مقنعا إلى الحد الذي يعتقد معه المتلقي أنه واقع بالرغم من كونه في بعض الحالات إن لم نقل في أكثرها- مستحيلاً"¹⁵.

ويرى محمد المبارك أن مقياس الإصابة في الوصف أفق انتظار خاص بالملقى أكثر من المتلقي، إذ هو المطالب بالذكاء وسرعة لقف التصورات الذهنية الواردة عليه عند خوضه غمار العملية الإبداعية، كما أنه يجبر على حسن التمييز إلى جانب ذكائه وذلك في اختيار اللفظ المناسب، أي أن أفق الانتظار الخاص باللفظ بدوره تابع للملقى، أما عيار المعنى فالمبارك يرى أنه خاص بالمتلقي، فهو من يستخدم عقله الصحيح وفهمه الثاقب - أي ذوقه

حسب المبارك- للتأمل والفحص واستقبال المعنى ليعرض على أفق التوقع فيكون التأثير أو عدمه¹⁶.

ثم كان الحديث عن مقارنة التشبيه وفيه قيل: "وعيارُ المقاربةِ في التشبيهِ الفطنةُ وحُسنُ التقديرِ، فأصدقُهُ ما لا يَنْتَقِضُ عندَ العكسِ، وأحسُّهُ ما أَوْقَعَ بَيْنَ شَيْئَيْنِ اشْتَرَاكُهُمَا فِي الصِّفَاتِ أَكْثَرَ مِنْ انْفِرَادِهِمَا، لِيَبِينَ وَجْهُ التَّشْبِيهِ بِلا كُلْفَةٍ، إِلَّا أَنْ يَكُونَ الْمَطْلُوبُ مِنَ التَّشْبِيهِ أَشْهَرَ صِفَاتِ الْمَشْبَهِ بِهِ وَأَمْلَكَهَا لَهُ، لِأَنَّهُ حِينَئِذٍ يَدُلُّ عَلَى نَفْسِهِ وَيَحْمِيهِ مِنَ الْغُمُوضِ وَالْإِلْتِبَاسِ"¹⁷. والمعروف عن العرب أنهم أكثروا من التشبيه وتفننوا فيه إلى أبعد الحدود، والمرزوقي يرى أن هذه المقاربة أفق انتظار يجب أن يراعى بدوره لتتكامل عناصر العمود، وتتم العملية الإبداعية، أو قل أفق الانتظار الكلي، ولن يتأتى هذا إلا إذا وُفِقَ التشبيهُ إلى تخيل "علاقات لا وجود لها في الأصل والتحقق، وهي علاقات تحدد أداة إدراكها والتفاعل معها في الفطنة وحسن التقدير لا في التصديق والتحقيق"¹⁸.

ثم ينادي المرزوقي بحتمية توفير أفق انتظار مكمل لما سبق، حتى يحصل للمتلقي القبول واللذة، ويكون هذا -حسبه- بضرورة التحام الأجزاء، وقد قال فيه: "وعيارُ التحامِ أَجْزَاءِ النَّظْمِ والتَّثَامِ على تَحْيُّرٍ مِنْ لَذِيذِ الْوِزْنِ، الطَّبْعُ وَاللِّسَانُ فما لم يَتَغَيَّرِ الطَّبْعُ بِأَبْنِيَّتِهِ وَعَمُودِهِ، ولم يَتَحَبَّسْ اللِّسَانُ فِي فُصُولِهِ وَوُصُولِهِ، بل اسْتَمَرَّ فِيهِ واستَسْهَلَهُ، بلا مَلَالٍ ولا كِلَالٍ، فذاك يوشِكُ أَنْ تَكُونَ الْقَصِيدَةُ مِنْهُ كَالْبَيْتِ، وَالْبَيْتُ كَالْكَلِمَةِ تَسَالُماً لِأَجْزَائِهِ وَتَقَارُناً"¹⁹.

وهذا الطرح هو ما يعرف بالوحدة الفنية، والى تتألف فيها جميع عناصر القصيدة، حتى يكون الشعر سلسا على اللسان، ويبعث الأريحية والمتعة الفنية المرجوة من النظم، وهذا بدوره أفق ينتظره المتلقي بمعنى "أن الوقع المتولد عن انعكاس مكونات الوزن في مكونات اللغة وقع إيقاعي يظهر في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، ويتجه اتجاهين اثنين، أفقي وعمودي، ولذلك فهو وقع نص إذا صح هذا التعبير"²⁰.

والأفق السادس هو مُنَاسَبَةُ الْمُسْتَعَارِ مِنْهُ لِلْمُسْتَعَارِ لَهُ وعيار هذه الاستعارة "الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار له لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"²¹. في أفق الانتظار هذا يبدع الملقى تشبيها فيه التناسب والتقارب بين المشبه والمشبه به، وذلك بتأويله لمظاهر العالم من

حوله، واضعاً في حسبانته "أن هذا التأويل تأويل تناسي ولذلك فإن وقوعه لا بد من أن يكون هو أيضاً وقعاً تأويلياً وتناسيياً، تنبثق عنه ردود أفعال متعددة لا مجال فيها إلى العقل والمنطق والقياس"²². فإن كان الأمر على هاتيه الحال فإن أفق التوقع قد تحقق، بل تحققه هذا فيه تعديل وخرق لما عهد المتلقي.

وأخر أفق جزئي هو مشكلة اللفظ للمعنى وعن هذا قال المرزوقي: "وعيارُ مشكلة اللفظ للمعنى، وشِدَّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنَافَرَة بينهما، طولُ الدُّرْبَةِ ودوامُ المدارسِ فإذا حكماً يحسن التّباسِ بعضهما ببعض، لا جَفَاءً في خِلالِها ولا نُبوّاً ولا زيادَةً فيها ولا قُصُورَ وكان اللفظُ مَقْسُوماً على رُتَبِ المعاني، قد جعلَ الأَخَصُّ لِلأَخَصِّ، والأَخَسُّ لِلأَخَسِّ فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوّفها المعنى بحقه، واللفظ بِمِسطِهِ، وإلا كانت قَلِقةً في مَقَرِّها مُجْتَلَبَةً لِمُسْتَفْهِين عنها"²³.

ما ينتظره المتلقي في هذا الباب أن تكون المشكلة بينهما تامة ولا تستغني عن تلاؤم مع القافية، ويتأتى هذا بالدربة والدراسة والاطلاع على جل النصوص الشعرية، إذ بهذا لا بغيره يتمكن كل من الملقى والمتلقي من الانتقال من لغة التواصل اليومي إلى لغة التواصل الشعري، فالملقى مجبر على توفير الانسجام بين مستوى المحتوى ومستوى العبارة حتى تكون الفعالية، ويتحقق أفق الانتظار الذي يرجوه المتلقي²⁴.

وتجدر الإشارة إلى أن الأفاق الثلاثة الأولى (شَرَفَ المعنى وَصَحَّتُهُ، وَجَزَالَه اللفظِ وَاسْتِقَامَتُهُ، وَالْإِصَابَةُ فِي الوَصْفِ)، هي آفاق رئيسية أما الأفاق المتبقية فثانوية، لهذا نجد المرزوقي يشير إلى أن العرب كدّت وحاولت جادة تحقيق هذه الأفاق الثلاثة، كما أن لا أحد ينكر أن تحقيقها يؤدي بالضرورة إلى بناء الأفاق المتبقية وتحققها، فتكون المتعة الفنية وذلك بالخروقات المتعددة للأفق الكلي.

بقي أن أقول إن عمود الشعر هو بمثابة أفق انتظار في نظرية التلقي المعاصرة إلا أنه أفق انتظار ضيق إن صح التعبير، لأن فيه معيارية بحته يقف عليها الملقى والمتلقي معاً، ومفهوم الأفق بهذا الطرح كان في السنوات الأولى للتلقي، فياوس عدل مفهوم التلقي فيما بعد ليتناسب مع ما كان يرمي إليه من ضرورة إعادة كتابة تاريخ الأدب وفق الأفاق المتعددة عبر الزمن وما صاحب ذلك من خروقات وتعديلات غيرت من الأجناس الأدبية عبر العصور.

أضف إلى هذا "أن خرق الأفق أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساسي في كل أدب وفي كل عصر، بل إن بعض العصور والمجتمعات كانت جمالية الأدب تتحدد عندها بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء"²⁵. هذا ينطبق على العمود لأن فيه دعوة لالتزام السنة العربية التي تمسك بها العرب قروناً، والخارج عن هذه السنة هو بالضرورة مخالف لأفق التوقع جملة وتفصيلاً.

هوامش:

⁽¹⁾ - ينظر نظرية الاستقبال مقدمة نقدية: روبرت سي هول - ترجمة رعد عبد الجليل جواد - دار لحوار للنشر والتوزيع سوراط 1 - 1992 - ص 71 ، وقراءة النص وجماليات التلقي: محمود عباس عبد الواحد - دار الفكر العربي مصر - ط 1 - 1996 ص 27.

⁽²⁾ - المقامات والتلقي: نادر كاظم - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 2033 - ص 33.

⁽³⁾ - قراءة الآخر / قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر: حسن البنا الأمل للطباعة والنشر - ط 1 - 2008 - ص 28، وينظر نظرية استقبال: ص 77.

⁽⁴⁾ - قراءة النص وجماليات التلقي: ص 23.

⁽⁵⁾ - شرح ديوان الحماسة: أبو علي المرزوقي - ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون - دار الجليل - بيروت - ط 1 - 1991 - ص 07.

⁽⁶⁾ - استقبال النص عند العرب: محمد المبارك - المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع - ط 1 - 1999 - ص 200.

⁽⁷⁾ - ينظر مجلة قراءات: مقال بعنوان أفق التوقع عند ياقوس بين الجمالية والتاريخ - للدكتور خير الدين دعيش العدد 1 - 2009 - ص 79.

⁽⁸⁾ - ينظر قراءة النص وجماليات التلقي: ص 26.

⁽⁹⁾ - مجلة علامات في النقد: مقال بعنوان النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع: السيد إبراهيم - مج 8 - ج 32 - ماي 1999 - النادي الثقافي - جدة - ص 169.

⁽¹⁰⁾ - شرح ديوان الحماسة: ص 9.

⁽¹¹⁾ - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: إدريس بلمليح - مطبعة النجاح الجديدة - الرباط - ط 1 - 1995 - ص 446.

- ¹² - شرح الحماسة: ص 09.
- ¹³ - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 448.
- ¹⁴ - شرح الحماسة: ص 9.
- ¹⁵ - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 450.
- ¹⁶ - ينظر استقبال النص عند العرب: ص 185، المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 451.
- ¹⁷ - شرح الحماسة: ص 9.
- ¹⁸ - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 453.
- ¹⁹ - شرح الحماسة: ص 10.
- ²⁰ - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 454.
- ²¹ - شرح الحماسة: ص 11 .
- ²² - المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 456.
- ²³ - شرح الحماسة: ص 11.
- ²⁴ - ينظر المختارات الشعري وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام: ص 459.
- ²⁵ - المقامات والتلقي: ص 36.

التلقي والتأويل في النقد العربي المعاصر

أ. بن زحاف يوسف / المركز الجامعي - غليزان

ملخص:

Résumé

Cet article veut démontrer comment l'interprétation, comme un outil critique ouvert, le domaine aux chercheurs pour étudier des textes suivant n'importe quelle approche. La liberté reste la base de tout le processus, et malgré les turbulences au niveau de la pratique interprétative dans la critique arabe, on ne peut pas nier que l'interprétation a contribué à la production de grandes idées et importantes visions.

يفتح التأويل بوصفه عملا

نقديا الباب أمام الباحثين ليتناولوا النصوص من أي زاوية شاءوا، فالحرية تبقى أساس العملية كلها، وعلى الرغم من الاضطراب الحاصل على مستوى الممارسة التأويلية في نقدنا العربي، إلا أننا لا يمكن أن ننكر أن التأويل قد ساهم في توليد الأفكار العظيمة والرؤى الرائدة؛ في هذا الإطار يدور هذا المقال.

OOO

هناك فوضى في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر؛ فإذا كان الدور الأساس للباحث هو السعي وراء الأفكار يقنصها ويرتبها وينظمها وينسقها في شكل متكامل بحيث يجعل المقدمات تؤدي طبيعيا إلى نتائجها، فلقد أضيف إليه عبء آخر، هو إيجاد الصيغ اللفظية والمصطلحات الفنية التي تناسب هذه الأفكار، وتكون لها القدرة على عرضها دون قصور أو تشويه.

ولا ينبو مصطلح التأويل عن هذا المأزق؛ ففي الوقت الذي يميل البعض إلى استعماله بهذه الصيغة المجردة، يميل البعض الآخر إلى استعمال مصطلح التأويلية، ويميل البعض إلى استعمال مصطلح الهرمنوطيقا، وآخرون يفضلون مصطلح القراءة، وغيرهم يفضل مصطلح التلقي... إلخ.

والحقيقية أن هناك مصطلحات أخرى تدور في الفلك نفسه. ولئن كنا نتنزه عن سرد هذه المصطلحات جميعها، فذلك لأننا نريد أن نتنزه القارئ

عن الاشتغال بالمصطلحات على حساب الأفكار والمعاني، سيما وأن هناك مثلاً قديماً يقول: لا مُشاحّة في المصطلح.

والمعضلة الأساس في هذا الحقل هي ضبط العلاقة بين المتلقي من جهة والرسالة الملفوظة إليه من جهة ثانية، والجو العام الذي ينظم الرسالة الملفوظة والمتلقي جميعاً من جهة ثالثة.

فأنت تلاحظ إذن أن هناك ثلاثة متغيرات تحكم عملية التلقي والتأويل. وفي اعتقادي إن هذه المتغيرات الثلاثة هي المتغيرات الأسس، ولغيرنا أن يضيف إليها متغيرات أخرى، ولكننا نرجح أنه لا يفتأ يجدها متضمنة في إحدى تلك المتغيرات الأسس الثلاثة الكبرى التي أسلفنا الإشارة إليها.

ولكن ما يزيد هذه المعضلة تعقيداً أن هذه المتغيرات الثلاثة مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً عضوياً، بحيث يستحيل أن يدرس أي متغير في معزل عن المتغيرات الأخرى، وإن الهفوة التي يهفوها بعض الباحثين هي الانكباب على حلقة من هذه الحلقات الثلاث وإغفال الحلقات الأخرى. إن دراسة أي حلقة على حدة لا يكون إلا من منطلقات إجرائية مؤقتة، يفرض على الباحث فرضاً أن يختبر نتائجه بعدها في الإطار الشامل لهذه المتغيرات في مجموعها.

وعليه يكون التأويل طريقة أو منهجاً للفهم والتفسير والتقويم الجمالي، وليس نظرية نقدية مرتبطة بنظرية فلسفية أو إيديولوجية أو موقف فكري فلسفي متكامل من العالم، إذ يمكن أن يمارس التأويل أفراد أو نقاد أو دارسون يلتزمون مشارب ومواقف فكرية متباينة، وكل منهم يمارس عملية تأويلية للنصوص بما ينسجم مع موقفه أو توجهه الفلسفي والإيديولوجي.

إن أهم ما يتسم به التأويل في طريقة بنائه أنه نتاج تأمل، وإن إخضاع نص ما لعملية تأويل يعني منحه قيمة فعلية مسبقة إذ لا يمكن تأويل نص سطحي. والتأويل طريقة أفضل للفهم لأنه لا يكتفي بحدود الرؤية السائحة على السطح بل يسعى، لكي يكون تأويلاً، إلى الغوص في الأعماق وقراءة ما يختبئ في ظلال الكلمات وما بين السطور وفي الفجوات المتروكة موضوعياً في أي نص أدبي⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يكون من حق الباحثين أن يتناولوا من أي زاوية شاءوا أي موضوع شاءوا، فالحرية تبقى أساس العملية كلها، وفي أحضانها

يمكن أن تولد الأفكار العظيمة والرؤى الرائدة، لا تستثنى من ذلك النصوص القديمة التي تحاول أن تضيف على نفسها قداسة وهمية تستمدّها من قدمها وعتاقتها، ولا النصوص المعاصرة التي تحاول أن تتعالى على النقد بحجة الريادة وأنها سابقة لعصرها، وأن النقد لم يؤت من الوسائل التي تمكنه من فك ألغازها، إذ هي فوق النقد وفوق النظريات النقدية وفوق النقد أنفسهم.

في أحضان هذه الحربة التي يشعر بها الباحث، والتي هي أساس نشاطه، يمكن أن نفهم العمل الذي قام به طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي، أو في دراسة أبي العلاء، ويمكن أن نفهم العمل الذي قام به العقاد في دراسة الصحابة في عبقرياته، أو نصر أبو زيد في دراسة ابن عربي. فهذه الأعمال جميعا، وهي على سبيل المثال، وهي أيضا ككل عمل أدبي أو نقدي آخر، هي التي تشكل في الأخير وعي مرحلة زمنية بعينها، ونحن عندما نتأملها لا نجد سوى امتداد لوعي فترة زمنية أخرى في تلك الفترة⁽²⁾، ربما لتماثل التحديات والهموم، وربما لاشتراك الذوق وتماثله، وربما لأن أحداث الزمان تبقى هي في جوهرها، ولكنها تعرض نفسها في صور وأشكال مختلفة؛ ألم يقل الشاعر العربي القديم: هل غادر الشعراء من مترد؟ فهذا الشاعر يفشي سرا خطيرا في حرفته، وهو أن المعاني التي يتناولها الشعراء عادة هي هي، فليس من جديد تحت الشمس، ولكن العبقرية تنسب للشاعر لكيفية عرضها وكيفية صياغتها. وقد قال النقاد في بيت الأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو .. مثل .. شلول .. شلشل .. شول

إن العبقرية هنا ليست في: معنى ما سنقول، ولكن في: كيف سنقول⁽³⁾. يغدو التأويل الأدبي إذن أداة فعالة لأنه أسلوب في الفهم، ولأنه حق يمتلكه القارئ يتصرف فيه كيفما يشاء، وأولى منه الناقد، لأن الناقد هو في الأخير قارئ محترف، إلا أن الأمانة العلمية، والتي هي في جوهرها دافع أخلاقي، تفرض عليه أن يعرض بأمانة فضاء النص المقروء وموجاته المتعددة، يعرض أسسه التي يتأسس عليها، ويعرض أهدافه التي يتوخاها، ويعرض فنياته المبتكرة وفنياته المقلدة، يعرض ما الذي يريد أن يقول وما الذي لا يريد أن يقول، وما الذي يحمله على أن لا يقول. إن النقد في الأخير هو عمل أدبي ثان⁽⁴⁾ أو هو خطاب على خطاب كما يقول النقاد المعاصرون.

تنبع مشكلة التأويل من مشكلة الموضحة، فلكي يقع الكلام دلالة، يجب أن يكون بين المتكلم والمتلقي سابق عهد بالمواضعات اللغوية المستعملة بينهما، فإذا حاد المتكلم عن هذه المواضعات قليلا أو كثيرا، زاد احتمال عدم استيعاب المتلقي لكل ما يقال، ووجد نفسه مجبرا على ملء الفراغ الذي يتركه المتكلم عمدا أو قصورا أو تحايلا.

إلا أن هناك نوعا آخر من الكلام تتضح فيه دلالات العبارات وهي أجزاء تفاريق، إلا أن الدلالات الكلية للكلام في مجمله قد تغيب عن المستقبل، لا بسبب انتفاء الموضحة بين المتكلم والمتلقي على مستوى المفردات أو الجمل، ولكن بسبب أن المتكلم يعتمد إلى استعمال لغة مفتوحة تحمل الكثير من المدلولات. وسواء كان هذا الاستعمال عن قصد أو غير قصد، فإن هذا هو الواقع الذي نلمسه في أي نشاط لغوي، وهنا تغدو العملية التأويلية نشاطا طبيعيا لدى المتلقي يحاول من خلالها القيام بإنتاج المعنى الذي يغلبه على ظنه أن المتلقي يريد إيصاله.

على أن هناك نشاطا تأويليا من نوع آخر. وربما كان هذا النشاط أكثر أهمية من الذي قبله، وهو النشاط التأويلي الذي تغيب فيه قصدية المتكلم. إن المتكلم هنا ينشئ النص، ولكنه لا ينشئه عن وعي تام، فيقف على كل جزء من جزئياته، وكل دلالة محتملة من دلالاته، إنه ينشئه لهدف معين ولا شك، ولكن هذا الإنشاء قد يحمل في طياته معاني لا يلتفت إليها المنشئ نفسه. إن العملية برمتها هنا أشبه ما تكون بمغامرات اللصوص، مع الفارق بين المثلين طبعا. إن اللص مع حرصه على عدم ترك أي نوع من أنواع الآثار التي قد تدينه عند القضاة، تفوته بعضها، وقد يحرق على ترك بعضها الآخر، قد تكون بصمات الأصابع وقد تكون مواضع الأرجل، وقد تكون أي نوع آخر من أنواع الآثار، وهذه في الحقيقة هي المادة الخصبة الممتازة التي يشتغل عليها المحقق حتى يصل إلى بعض النتائج غير المتوقعة.

لقد كان المتنبي يقول عن شعره : أسألوا عنه ابن جني فهو أدري به مني، وهو محق في ذلك، فالقارئ يرى في أغلب الأحيان ما لا يراه المؤلف، وابن جني باعتباره قارئاً محترفاً ومسلحاً بأسلحة المعرفة يستطيع أن يستخرج من شعر المتنبي ما لم يتوقعه المتنبي نفسه. إن العلاقة بين الشعر والشاعر هي علاقة حبل وإلقاء كما تحبل وتلد النساء، أما علاقة الناقد بالشعر فهي علاقة

معرفية فاحصة مستقصية، إنها علاقة الطبيب بالجسد الذي يعرف أنسجته وأعصابه أكثر مما يعرف صاحب الجسد نفسه.

وفي عصرنا هذا، وبعد ألف عام، قدم لنا طه حسين أبا العلاء كما لم يقدم هو نفسه إلى الناس، وكما لم يقدمه عصره⁽⁵⁾، ألم يقل عنه معاصروه ومن جاء بعدهم : كان أبو العلاء حمرا لا يفقه شيئا ؟. فالقضية إذن قضية رؤية متكاملة والتفات إلى ما لا يلتفت إليه الناس عادة، ومحاولة لاستنطاق المسكوت عنه، واستكناه ما ليس له قدرة على التبلور والظهور، لقد كان أدب أبي العلاء ولا شك قارسا كالليمون، وأضاف إليه طه حسين بعقله وبلطف تأويله قليلا من السكر، فإذا هو شراب سائخ للشاربين، متعة للذوق وحفظا للصحة العقلية والنفسية. بل إننا نعتقد أن طه حسين لم يضيف إلى أدب أبي العلاء شيئا، وكل ما قام به هو إبراز ما كان خافيا من عقل أبي العلاء وحقيقة شعور أبي العلاء.

فالنص إذن قد لا تكون له أي قيمة في عصره حتى يصادف الناقد الذي يتعامل معه بطريقة فريدة، وينظر إليه بنظرة مغايرة فيقف على ما لم يقف عليه غيره. نقول إن الناقد هنا يمارس قراءة متكاملة، إنه يمارس نشاطا تأويليا ويقدم خطابا على خطاب.

وبقدر ما يكون النشاط التأويلي خصباً وذا فعالية كبيرة في بناء النص وبعث الحياة فيه، قد يكون في المقابل معول هدم خطير لا يدانيه في الضرر سوء النص نفسه أو قصوره عن الإبلاغ، ويكون ذلك عندما يمارس التأويل سلوكاته الابتزازية النفعية الضيقة⁽⁶⁾. وربما تعرض أروع نص في التاريخ لمثل هذا الابتزاز، وهو القرآن الكريم، وكانت أبشع صور الابتزاز هي صور الابتزاز الطائفي، على اختلاف مشاربها : المتكلمين والمتصوفة والمتحدثين والباطنيين وغيرهم⁽⁷⁾.

ويذهب بعض الباحثين إلى أن أخطر خطوة يقوم بها التأويل الابتزازي هو سلخ النص عن الجو العام الذي تشكل فيه⁽⁸⁾، سواء أكان هذا الجو ثقافيا أم اجتماعيا، أو كيفما كان ذلك السياق الذي يؤثر الدلالة ويجدها، ويضبطها داخل سياق يصونها ويصون فاعليتها.

ولقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى مدى بعيد عندما اعتبر دراسة الشعر، وكيفيه تشكيله وتشكله، مدخلا ضروريا لفهم العلاقات اللغوية التي

تحكم الخطاب القرآني وتؤدي إلى إنتاج الدلالة فيه، واعتبر التقصير في تحصيل العلم بالشعر، والتهاون في فهمه وتحليله وتذوقه، تقصيرا في حق الخطاب القرآني نفسه، ونحسا من قيمته ومنفذا خطيرا لسوء تأويله⁽⁹⁾، ذلك أننا " إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهياً إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر. وكان محالاً أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان. ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صادّاً عن أن تعرف حجة الله تعالى... ويصنع في الجملة صنيعاً يؤدي إلى أن يقل حفاظه والقائمون به والمقرئون له ... فمن حال بيننا وبين ما له كان حفظنا إياه، واجتهادنا في أن نؤديه ونرعاه، كان كمن رام أن ينسيناه جملة، ويذهب من قلوبنا دفعة ... فسواء من منعك الشيء الذي ينتزع منه الشاهد والدليل، ومن منعك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة، والاطلاع على تلك الشهادة ".

فهذه إذن، شهادة في غاية الخطورة، تدعو صراحة إلى ضرورة استصحاب كل الخطابات الموازية التي من شأنها أن تكون، في حالة تعالقها بالخطاب المستهدف، كالمرايا التي تتيح غلغلة النظر إلى بعض الزوايا التي لا يتيحها النظر المباشر، والذي لا يأخذ بعين الاعتبار بنية الكلام مجردا لوحده. فالسياق إذن، لا يعي عند العرب تلك القرائن اللغوية التي تتمظهر داخل النص فقط، ولكن أيضا كل الملابس التي تلبس إنشاء النص من خارجه. وإن هذه الملابس هي من الأهمية بمكان بحيث أنها تعتبر دلالات قائمة بذاتها، وحتى أنها تغني عن اللغة في حد ذاتها كما يقول الجاحظ : " والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تنوب عن الخط " (10)، ويستشهد لذلك بقول الشاعر :

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا بالحبیب المقيم

نفهم إذن من هذا الحديث للجاحظ أن المعنى لا يستنبط فقط من الوحدات اللسانية التي يتألف منها الخطاب، ولكن أيضا من كل الملابس التي تلبسه من خارجه. وإحصاء هذه الملابس وتوضيحها هو وظيفة الناقد

المتأول بامتياز. ولئن كان التأويل مظنة التزيد أو التحريف، فالقضية تبقى قضية ضمير، ولكن من حسن الحظ أن النشاط التأويلي باق أبداً، فتترادف الخطابات بعضها على بعض ويبقى القارئ في النهاية هو سيد الموقف على الإطلاق.

هوامش:

- (1) د. صلاح صالح : مشكلات النقد التأويلي، بحث مقترح للمساهمة في مهرجان القرين الثقافي، الكويت، 2006.
- (2) د. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء و بيروت، ط6، 2001، ص.149
3. د. منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990، ص48.
- (4) طه حسين : في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط17، 2001، ص33.
- (5) انظر في هذا الصدد : ذكرى أبي العلاء، وصوت أبي العلاء، ومع أبي العلاء في سجنه لطفه حسين.
- (6) انظر على سبيل المثال : حسين مروة : النزعات المادية في الإسلام، وعبد الرحمان الشرقاوي: محمد رسول الحرية، وعلي إمام المتقين.
- (7) عبد الرحمان بدوي : مقالات الإسلاميين دار العلم للملايين، ط1، 1996، بيروت، ص751.
- (8) نصر حامد أبو زيد : النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2006، ص91.
- (9) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2001، ص24.
- (10) الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق المحامي فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968، ص55.

الجسد في الأدب الشعبي الجزائري إشكالية الترميز وفاق التحرر

أ/ مَرْزَاقَة عمرانِي / جامعة منتوري - قسنطينة

Résumé :

Cet article cherche à mettre en évidence comment la littérature populaire algérienne traite le corps humain comme un facteur sexuelle, surtout lorsqu'il est utilisé aux diverses connotations qui contournent la nature de la société algérienne conservatrice dans le discours populaire, notamment en ce qui concerne la relation entre les hommes et les femmes à l'instar de ce que nous trouvons dans les autres sociétés arabes et orientales

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى إبراز كيفية تناول الأدب الشعبي الجزائري للجسد بوصفه عاملاً جنسياً، ويتوقف خاصة عند توظيفاته المتعددة في الخطاب الشعبي، وما يمكن أن ترمز إليه من دلالات تحاول الالتفاف على طبيعة المجتمع الجزائري المحافظة والمتكتمة في أمور العلاقة بين الرجل والمرأة، على غرار ما مجده في كل المجتمعات العربية والشرقية.

OOO

توطئة

إن القول بهيمنة نموذج أخلاقي في الأدب الشعبي الجزائري قول لن يكون صائباً تماماً، بالنظر إلى طبيعة هذا الأدب في حد ذاته كونه خطاباً ينادي عن ساحة النقد في حرية تامة؛ إذ طالما حاول النقد أن يضع القواعد والقوانين، ويضيق الممارسة الإبداعية بجملة من الاشتراطات الفنية وغير الفنية التي تؤسس لفعل إنتاج " النموذج " خدمة لمصلحة أخرى قد لا تكون الأدبية أو الشعرية من ضمن مكوناتها.

الحب العذري في الأدب الشعبي:

إن مطالعا بسيطا على الأدب الشعبي في تجسّداته الشعرية والحكاية قد تأخذه الدهشة من مضامين بعض النصوص الإباحية التي تصور واقعا ما بشكل حريفي وجريء. غير أن هذه الدهشة لابد لها أن تنضبط أو تتلاشى حين نعرف أن هذا الأدب هو صوت الشعوب في طبيعتها، وهو لا يسعى لأن يكون نموذجاً لغويا وبلاغيا، بقدر ما يجتهد في الوصول إلى تصوير الحياة كما يراها الفرد العادي ويعيشها في بدائيتها، ونحن لا نقصد بالبداية هنا حالة التوحش والالتحضر، إنما نعي بها حالة الارتهان إلى واقع معيش يعبر عنه بشكل في أدبي، وهو واقع يشكل فيه الحب والعلاقة بين المرأة والرجل ركنا أساسا.

وقد لا يغيب عن أذهاننا، أنه حتى على مستوى الخطاب النقدي العربي، حين أسس ابن قتيبة نظريته في القصيدة العربية، جعل المقدمة الطللية موصولة بالنسيب، نظرا لقرب الغزل من النفوس ولأنه لا يخلو أن يكون أحد ضاربا فيه بسهم حلال أو حرام .

ما نلاحظه هو أن الأدب الشعبي سواء مرويا كان أم مكتوبا (نموذج ألف ليلة وليلة) يولي اهتماما واضحا ومقصودا للعلاقة بين المرأة والرجل. إن دراسة في هذه النقطة قد توصل إلى نتائج لا تخلو من الطرافة.

نذكر جميعا كيف مارست السلطة السياسية فعل الإبعاد والنفي وحتى القتل ضد الشعراء الذين "تجاسروا على الأعراض"، ونعرف مصير امرئ القيس الذي نفي عن مملكة أبيه، ومصير سحيم عبد بن الحسحاس الذي قتله عمر بن الخطاب لجراءته وتماديّه في التغرّل غزلا ماجنا في بنات ونساء المسلمين، وربما اختلفت الأسباب الحقيقية الواقفة وراء النفي والإبعاد، إذ أن السلطة السياسية قد لا تقف ضد الممارسة الفعلية للحب بين الرجل والمرأة، بقدر ما ترفض النصر الذي يصور هذا الفعل.

وهذا بالطبع - يرد إلى إشكالات بناء الدولة وتأسيس منظومتها الخاصة من القيم الحضارية والأخلاقية. ما يهمنا هنا- أن الأدب الشعبي يجد لنفسه فتحة من الحرية قد لا تتاح للأدب الرسمي، خاصة في مراحل من عمر الدولة، فيجسد طموحه في التكلم بلغة الشعب، وتتحقق هذه الحرية بالخصوص إذا لم يشهر هذا الأدب نفسه في شكل أغاني مثلا؛ إذ في هذه الحالة يصبح فريسة طيعة لمقص الرقابة. ولذلك قلما نعثر في أدبنا الشعبي على نصوص الغزل العذري لأنه يظل بعيدا عن اهتمام الرجل العادي الذي لا

تستطيع طموحاته أن تتجذر في حب وشعر يكادان يكونان ضربا من الخيال، و"يؤكد البحث في ظاهرة الحب عند العرب أن الطبيعة البشرية لا يمكن اعتقالها، وأن فيها قدرة تجاوز أي إطار مسبق يفرض عليها، ستوجد دائما قلة تحاول أن تسمو إلى المثال، وتستعلي على نداء الفرائز، وترفض العرف الشائع، ولكنها ستظل قلة تأخذ مكانها في الكتب، أكثر مما تترك أثرا في السلوك العام الذي سيبقى دائما ابن الطبيعة، والعرف الاجتماعي، وثمره حلقات متداخلة من الأعراف الحضارية التي تلعب فيها الثروة والثقافة والموروث الأخلاقي والعرفي دورا واضحا" (1).

إن طابع العلاقة الأثير بين المرأة والرجل لابد أن يكون التلقائية والتعبير الصريح عن هذا الانجذاب الطبيعي الحاصل بينهما منذ آدم وحواء. إن فعل الغواية الممارس بين الطرفين فعل حاصل وموجود منذ اللحظة التي تقرر فيها خروج آدم من الجنة، عندما أطاع حواء التي أغوته بالأكل من الشجرة المحرمة. وسواء أجسدية كانت هذه الغواية أم قولية، فهي تبقى في الأخير الفعل المحبب الذي تتغلق عليه الأحاسيس والعواطف في نزوعها نحو الاكتمال والارتواء.

لذلك سيبقى موضوع المرأة موضوعا خالدا، محبا متجددا، ويبقى القول في هذا الموضوع حيا.

في مستوى الأدب الشعبي - وهو مدار اهتمامنا - حاول الشاعر والراوي أن يخرج بتلك الممارسة من مستوى الطبيعة إلى مستوى الفن، أي المهارة في التعبير والتصوير، فكان أن أبدعت المخيلة الشعبية ما لا يمكن إحصاؤه من نصوص مختلفة حكاية وشعرية ومثلية تدور في هذا الاهتمام اللا متناهي. تقف الطبيعة البشرية ضد الزهد في ملذات الحياة ومسراتها، إنها الطبيعة المتبسطة في طلب ما تصبو إليه من المباهج التي ربما كان على رأسها إرضاء الرغبة الجنسية، ولذلك لم يؤمن الأدب الشعبي بهذه العذرية ولم يقف عند حدود الأدب الروحاني الذي يحرم المرأة والرجل من التمتع الحسي ببعضهما. بل قد ينظر الأديب الشعبي إلى مثل هذا الحب نظرة دونية، إذ فيه انتقاص من رجولة الفرد، وانتكاس بالمجتمع نحو الاضمحلال المادي والمعنوي؛ إذ إن الفعل الجنسي وحده يستطيع ضمان وجود المجتمع وتكاثر أفراده، وهو وحده المقياس الذي يستطيع الرجل أن يقيس به الجوانب التي تكوّن عالمه الذاتي بالنسبة للمرأة ومن أهمها " هذا الجانب الهام من شخصية الرجل هو ما

اعتدنا أن نسميه باسم الرجولة (...) فالرجل لا يكون جذابا أو مغرما، أو رقيقا أو عنيفا أو قاسيا، أو مكتمل الرجولة، اللهم إلا في عين المرأة التي تحبه ".
بدء الحكاية:

تبدأ حكاية "رداح" و"أحمد ولد السلطان" بوصف أحمد والطريقة التي نشأ عليها، فهو " مربي عند باباه" هذا الأب الذي حجب ابنه عن العالم الخارجي، فرغب " أولاد السلاطين" في رؤيته والتعرف إليه رغبة منهم في اكتشاف هذا المخبوء، وستبين الدراسة أن هذه الرغبة في الاكتشاف والمعينة ستكون فاتحة الكلام، والمحفز الأول على فعل الحكيم أو قرض الشعر.
شهوة الاكتشاف / النواة الأولى للمأساة:

لطالما قوبل المنع والتحريم بالإصرار على فك هذا المحرم واقتحام الممنوع، ألم يقل المثل " كل ممنوع مرغوب"؟

وقد ابتلي الإنسان بهذه النزعة الكشافة التي تتلمس تفتيق أسرار المجهول^(*)، وربما كان اجتماع هذه النزعة مع غواية الجسد هو ما تسبب في إخراج آدم عليه السلام وزوجه من الجنة (وهي قصة نسمح لأنفسنا بتصنيفها في خانة المخيال الشعبي اليهودي؛ إذا لا أساس لها من الصحة في النص الديني الإسلامي) وهو المخيال الشعبي الذي أخذ عنه الطبري حين استعان بحبر يهودي أسلم هو وهب بن منبه.

إن رغبة أولاد السلاطين في رؤية النبيل المخبوء والمخفي عن الأعين ستكون فاتحة الحكاية، حين يجمع هؤلاء الشباب عزمهم على الاستعانة بـ "الستوت أم البهوت" التي ستركز دورها في الحكاية بأن تكون العامل المساعد الأول للبطل على الخروج من حلقة القصر أو ما نسميه "سجن الأبوة المتعالية".

الحيلة الأولى:

تحتل "الستوت" على مستوى القصص الشعبي الجزائري مكانة مميزة، إذ غالبا ما تستعين بها إحدى الشخصيات لتحقيق غرض عجزت عنه، بينما لا تعرف "الستوت" هذا العجز، إذ أنها تمتاز بذكاء حاد، وقدرة على اختراق الموانع، والتسلل داخل البيوت المغلقة، إنها " أم البهوت " أي " ربة الخداع والمكر والاحتيال"، وبوساطة هذا الدهاء ستتمكن من إخراج " ولد السلطان " من قصر أبيه، ثم ستجعله يرحل عن أرضه إلى حين.

كان لأحمد ولد السلطان خادمة مخصوص بها، تشرف على طعامه، وتحرص على أن يقدم له اللحم دون عظم، والتمر والفاكهة دون نواة. جلست أم البهوت إلى أحمد وسألته أي لذة يجدها في أكل اللحم دون عظمه والفاكهة دون نواتها ؟

اكتشاف اللذة الأولى:

إن الظاهر من طيب الأكل لا تتحقق لذته إلا إذا أخذ مع ما هو محجوب ومغطى منه، إن ما لا تراه العين أحق بأن يحقق الشعور باللذة أكثر مما هو مرئي. أثار سؤال العجوز المفاجئ للنبييل "أحمد" رغبة في نفسه في المقارنة عن طريق التذوق، وحين أكل اللحم وهو بعظمه، والفاكهة دون أن ينزع غيره نواتها اكتشف أن المذاق مختلف. نحن نلمح هنا بداية تحقق فعل التكشف ذاك:

1- الجوهر أعز من المظهر ولا تحدث اللذة إلا بالتحادهما.

2- التجربة هي السبيل الوحيد لمعرفة الجوهر واختباره (التذوق).

وتصعيدا في مستوى تجربة الاكتشاف؛ تبحر العجوز أحدا أن للعظم " قلبا " ألد من اللحم، وأنه باستطاعته الحصول عليه إذا كسر العظم، نحن هنا أمام عملية تكسير وتفتيت وتعرية متواصلة من أجل الوصول إلى الجوهر الذي يمثل " اللذة"، ثم جوهر الجوهر الذي يمثل " انتهاء اللذة".

اللحم ← اللحم + العظم ← لب العظم
لذيذ ألد أكثر لذة

حين رمى " أحمد " العظم على زجاج النافذة، تحطم الزجاج، وتكشف الشاب على العالم الخارجي، الذي غادر إليه وتعرف فيه على أترابه من أبناء النبلاء.

هذه المعرفة سوف تثمر مللا وضجرا من الشاب الذي ركن إلى حياة الخمول والكسل، يقرر الشبان الاحتيايال له لجعله يغادر البلاد (أرض القبيلة).

الحيلة الثانية:

في هذه المرحلة سنشهد تطور مستوى الحيل لدى العجوز الستوت، وتدرجها من بطانة الرمزية إلى مظهر المكاشفة، على هذا الأساس جعلت الستوت في درب ابن السلطان "شئانين" وهي قِرب صغيرة صنعتها من جلود القطط والفئران، وحين مرَّ " أحمد " بفِرسه وداس هذه " الشئانين " الحقيمة

وأثلفها، أظهرت العجوز الحسرة وقالت: سَيِّحَتْ مَآيَا فِي قَلَايَا يُسَيِّحُ قَلَاكَ / ثَقُولُ أَدِيَّتْ رَدَاخُ وَلَا طَلَّيْتُ عَلَيَّ جَنَّاثُ.

تحيل الأسماء على أشخاص؛ فـ " رداخ " وـ " جنات " امرأتان، ولكن ما هو الفارق الذي قد تشكلانه بالنسبة لأحد الذي لا بد أن يكون قد وقع بينه وبين أصحابه النبلاء ما يحدث لأبناء الطبقة الاجتماعية المترفة من خرجات للصيد وما يلزمها، ومن جلسات السمر وما تتطلبه، والأکید أن أكثر ما تتطلبه مصاحبة الفتيات واللَّهُو معهن، وقد يكون هذا بعض ما عناه ابن خلدون في مقدمته " وأيضا فالترف مفسد للخلق بما يحصل في النفس من ألوان الشر والسفسفة وعوائدها "(3).

لقد أصبح " ابن السلطان " على معرفة بالنساء، فماذا قد يعي له اسمان جديدان ؟

نعود إلى مسألة اللذيذ والألذ والأكثر لذة بلغة الفلاسفة العرض والجوهر ويضاف هنا جوهر الجوهر. إن النساء اللواتي عرفهن البطل بدءاً بأمه التي تغفل الحكاية ذكرها إلى حين، والخادمة ثم الفتيات المكملات للوازم الترف لا تعنين شيئا إذا قورنت بإحدى اثنتين " رداخ " أو " جنات ".

يدفع الراوي الشعبي ببطله إلى الدخول في أزمة تحقيق الذات، أو الوصول إلى الكمال، إنه يجعله يشعر بالنقص، على الرغم من كل المنجزات التي حققها في سبيل الوصول إلى الاكتمال، فإنه يظل ناقصا، يشعر الراوي بطله بالنقص كي يجعله في حركة دائمة من أجل الوصول إلى العنصر المكمل له إذا عثر عليه واتحد به.

المرأة - الجسد النموذج:

إن التواصل مع العالم الخارجي بنجاح قد لا يحقق للرجل السعادة المثلى، إن إحساسه بالغبطة والاستغناء ومواجهته للعالم بإيجابية قد لا يتأتى إلا إذا دخل هذا الرجل في حالة تواصل مع المرأة، لذلك يعدّ الدخول في حالة الحب، أو الخطوبة حالات علاجية ناجعة لبعض حالات الاكتئاب أو بعض أصناف الأمراض النفسية التي قد يعاني منها الرجال. هكذا يسعى الراوي لعلاج " أحمد " الذي عانى من سجن أبيه وقهره، فيتدرج به في الأخير إلى التواصل مع الجسد الأنثوي / المرأة النموذج.

وقد اعتنى العرب القدماء بنمذجة الجسد، فكتبوا في معاييرها ووضعوا لها صورة تقترب من الخيال، حتى ليشكلوا صورة التمثال المتناسق الأجزاء المضبوط المقاييس.

تشكل "رداح" هذا الجسد/النموذج وتنافسها فيه "جنات"، يسافر أحمد طلبا لرداح على وجه الخصوص، مستعينا بوصف العجوز لها. وكذلك فعل "عبد الله" عندما وُصفت له "يمينة" فسعى في طلبها ورمى بنفسه في التهلكة. والطريف أن الراوي في مستوى الجسد/النموذج، يفاجئنا ويكسر أفق توقعاتنا الذي اعتاد على كون البطلة هي المالك الشرعي للنموذج، نجبرنا صاحب الحكاية أن هذا المطلب يظل عزيزا، بعيدا عن المال، فثمة امرأة أخرى مختفية، جسد آخر مخبوء، يعيش في خيال البطل، لا يسعى إلى اكتشافه إيمانا منه باستحالة هذا الاكتشاف، إن الجوهر إذن غائب أبدا، الحقيقة مستورة عن الأعين لا ترى ولا تُدرك، موجودة في التصور، قائمة في الأحلام.

نجبر الراوي أنه على الرغم من حدوث تحقق العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة التي يحبها أو يرغب بها، إلا أن المثال الأعلى للمرأة يبقى غير ذي طبيعة مادية، وكأنه كُتب على الرجل أن يطارد تصورا يعرف أنه لن يمسكه.

طبقيّة الحب / طبقيّة الجسد:

تتبدى هذه الطبقيّة لأول وهلة في النصين محل الدراسة، فأحمد ابن سلطان (نبيل) و"رداح" امرأة من طبقة عليا مخدومة في قصر، و"عبد الله" فارس وسيّد ابن سيّد، و"يمينة" امرأة نبيلة تعيش في قصر والدها. وربما تجسدت الطبقيّة بشكل واضح، لأن نصوصنا تنزع نزوعا واقعيّا، بعكس الحكاية الخرافية التي تلتقط العجائي والسحري... حيث يمكن لراعي، الغنم أن يتزوج الأميرة عبر المرور بسلسلة من العوائق والحواجر التي تتأسس على كل خيالي وعجائي، وقولنا هذا لا ينفي عن نصينا المتخيل، لأنه خاصيّة أصيلة في القصص الشعبي خاصة.

نستمع إلى مجموع الحوارات التي أنجزها "أحمد" مع "راعي غنم رداح" ومع "جنات"، ثم مع حماتها، ومع "خادمة رداح" وأخيرا مع "رداح" لنكتشف جزئية طبقيّة الجسد.

بين "أحمد" و"الراعي":

الراعي يرعى غنم "رداح" التي غطت الأرض.
أحمد: لم لا تكلف راعيا؟

الراعي: أنا الراعي.

أحمد: وكم تتقاضى ؟

الراعي: أجري السنوي أن أرى رأس خنصر صاحبة الغنم عبر

النافذة.

أحمد: الرَّاعِي، راعي ولو كان رَاكِبَهَا زَرْقًا وَسَيِّبُهَا (شعرها) مُحَيَّي.

إن رأس خنصر " رداح " لا يُعَدُّ أجرا بقدر ما يُعَدُّ غَنِيمةً وإذا كان

هذا الحال مع رأس أصبعها، فكيف سيكون مع يدها وذراعها، أما الوصول إلى

رؤية جسدها فهذا ضرب من الوهم والمرض.

إن شهوة الاكتشاف قد تستنفذ عمر وكبرياء الرجل دون أن تتحقق،

و" رداح " السيدة النبيلة يرضى عبدها بمشاهدة رأس أصبعها أجرة سنوية

على رعي الغنم التي تغطي الأرض، فللعبد رأس الأصبع بينما سيكون للسيد

الجسد كاملا.

بين "أحمد" و"جنات":

جنات في منزلها الذي دل الراعي أحدا عليه (وهي تطحن القمح).

أحمد: أَرْحِي قَمَحَكَ وَتَقِيَّةَ وديري مَتُو سَمِيذُ الْفُطَايِرِ

شَكَيْتَكَ أَنْتِ رَدَّاحَ وَدَرَقْتِ مَتِّي زَيْنَكَ يَا سَمِيذُ الْخَرَّائِرِ

جنات: والله ما تُفْخَمُ بُزِينِ

وما نريدو برايدَ

إلا جيتَ لجنات، أنا هي جنات

وإلا جيت لرداح، رداح حالها بعيد

ومَكَائِشُ فِي بُنَاتِ الْمُضَارَبِ

مُدَايِرَةٌ مِّنَ الْقَمَاشِ صَارِمِيَّةَ

وعلى راسها عَبْرُوقَ زَايِدَ

يجدر بنا التنبيه على أن " الراعي " زوج " جنات " هو من دل " أحمد

" عليها كي توصله إلى " رداح " إذا شاءت، وإذ ذاك فنحن أمام كسر جديد

لأفق توقعاتنا، إذ نكتشف أن " جنات " المشهورة والمذكورة مع " رداح " ليست

سوى زوج الراعي، وعلى الرغم من انتساب هذا الراعي إلى واحدة من ربّات

الجمال " جنات " إلا أن ذلك لم يحقق له كمالا فهو كما قال " أحمد ": الراعي،

راعي: فثمة حواجز كثيرة تقف عائقا ضد الراعي، من أجل الاكتمال،

أخطرها انتماؤه في طبقة اجتماعية دونية، ولذلك فإن حصوله على الجسد /

المثال لا يمكن أن يقفز به على هذا العيب المتأصل في سلالة الفقراء ورعاة " الأغنام "، إن هذه الجزئية، تضرب عرض الحائط بالحكاية الخرافية التي تسمح للطبقات الدنيا من المجتمع بالانتساب في المستويات العليا خاصة عن طريق النسب والتصاهر، هذه الحكاية محفظ لمختلف طبقات المجتمع حدودها وحقوقها.

ما يلفت النظر هنا على مستوى الحكيم هو أن " جنات " زوج الراعي، تلك هي الأخرى " مشروع الاكتمال "، فقد خيّرت أحدا بينها وبين " رداح "، فإذا كان قد جاء في طلبها فستلي الدعوة، وإذا كان مقصده " رداح " فهي عزيزة منيعة، نلاحظ هذه الدعوة التي تكاد تكون مباشرة صريحة من المرأة / من " جنات " لأحمد، ودعوة كهذه لن يكون مبتغاها تجاذب أطراف الحديث؛ إنما هي دعوة لإحداث ما قد يحدث بين المرأة بوصفها امرأة والرجل بوصفه رجلا؛ هي في اختصار " دعوة للمتعة "، ما يؤكد هذا الزعم هو تنبيه " جنات " على جدار الحراسة القائم بين " رداح " وكل من يطلبها، والنفس تحب الركون إلى الراحة، إن جمال " جنات " ملاحظ، هو صادم وصارخ، وهي أسطوريا تختلط بـ " رداح " وتتماهى فيها، غير أن الفارق كبير؛ فجنات في متناول اليد، بسيطة زوج راع يعتقد أنه يحقق مشروع اكتماله " بالنظر إلى رأس أصبع " رداح " مرة كل سنة ". وإذا كان الراعي على الرغم من دونيته يصبو نحو الجسد / المثال، فكيف يقبل " أحمد ولد السلطان " بزواج الراعي، التي لم يستطع أحدهما أن يحقق اكتمال الآخر. وتأبى الطبقة الاجتماعية على المرأة الخارقة الجمال صاحبة الجسد المثال الدخول في الطبقات العليا، وتأبى على هذا الجسد أن يتمتع بمن يعادله وسامة وجمالا، فالدم النبيل والأصل الشريف يتأبيان على من دونهما منزلة.

تؤشر الحكاية على انتماء " رداح " في طبقة ارسقراطية فـ " جنات " تقر بأنها (مدايرة من القماش صارمية) و(على رأسها عبوق زايد). إن فخامة اللباس ووجاهة القماش لدليل كاف على انتماء صاحبه في طبقة عليا، فالتّرف والفخامة دليلان على أن صاحبهما من " الأسياد " وعليه، لا تجوّز الطبقة الاجتماعية لصاحبها النظر إلى ما دون مستواه، حتى وإن كان هذا النظر إلى جسد شهواني يكاد يحاكي النموذج.

بين أحمد وحياة جنّات (والدة الراعي) :

يكشف الحوار القصير الدائر بين أحمد وحماة جنات، عن دونية الأصل الوضع من جهة، وعن إحدى طبائع المرأة من جهة ثانية وهو طبع متأصل فيها بغض النظر عن سنها ومستواها الاجتماعي، وهو "الغيرة" التي تدفعها إلى العناية البالغة بجسدها وتبجيله وتقديعه على اهتمامات كثيرة، ومحاولة إرضائه على الرغم من المحاذير التي تكتنف هذا الإرضاء "إن عامل السن لا يرغب المرأة على التخلي عن حقها في زوجها والتمتع بجسدها، فهي تراقب الرجل باستمرار حتى لا يرتبط بامرأة أخرى"⁴ فالعجوز التي شهدت الحوار الذي دار بين "ابن السلطان" وكنيتها، تأخذها الغيرة من إعجابه بجمالها، وسعيه في طلب "رداح" فتتمسك بـ "ركابه".

إن "أحمد" الذي خبر بعض طبيعة المرأة بعد تحرره من سجن أبيه، قد فهم قصد العجوز ومبتغاها دون أن يجرها بالسؤال ودون أن يندهش لفعاليتها، ويباشر بالرفض الصارم.

أحمد: وَلِيَّ (ارجعي) يَا امْرَأَتِي لَكَبِيرَةٍ.
كُونُ عَيْنٍ فِي هَٰذَا الْقَمِيحَاتِ رَأَهُمْ فِي بِلَادِي
كون عَيْنٍ أَنِي كَلَيْتُهُمْ فِي بِلَادِي
وَمَا شَقِيَّتْشُ أَنَا وَلَّا جَوَادِي.

ترجع العجوز إلى المنزل وتلتقي بجنات التي أدركت رغبتها في "أحمد".
جنات: شَفْتِي يَا لَالَّةَ هَٰذَاكَ الْفَارَسِ مَا بُهَاءَ وَمَا ابْهَى لُغَاهُ ؟
العجوز: كُونُ مَا نُهَانِيْشُ أَنِي رُحْتُ مَعَاهُ.

إن دونية جسد العجوز لا تنبع من كونها تنتمي في طبقة فقيرة فحسب، بل لأن هذا الجسد لا يجوز على الإطلاق مواصفات "النموذج" ولا يحاكيه في شيء، جسد لا يمثل المفارقة، غمطي وأقل من عادي، ومثله موجود في بلاد البطل، ولو شاء لكان تعاطى مع "العادي" دون تكبد عناء الرحلة وتحمل مشاق السفر.

نلمح أيضا ملامح التراتبية الجسدية داخل الطبقة الاجتماعية نفسها، فالجسد العجوز الذي فقد نضارة الشباب وبهاءه، مرفوض من طرف الجسد الشاب سواء أكان من الطبقة نفسها أم من أخرى، الشباب عامل مهم في ممارسة الغواية وتأكيد فعلها (الجسد البهي لا بد أن يتوفر على صفة الشباب).

لا تكون غواية الجسد كاملة، إلا إذا كان بكرا، بتعبير آخر، لم يسبق له وأن تعاطى مع جسد آخر، إنها قداسة التجربة الأولى وفاتحة المتعة، الجسد الأنثوي الذي اكتشفه رجل آخر، سابق، لا يغري بالمغامرة والمخاطرة التي ربما كانت نهايتها الموت.

في الطبقة الدنيا نفسها لاحظنا أن "جنات" الجسد الأنثوي الجميل لا ترضى بالتواصل مع "جسد الراعي"، إذ الفارق في الجمال والأناقة يغري الجسد المتفوق بالنزوع إلى نده جمالا ووسامة، ولذلك رأينا "جنات" تدعو "أحمد" إليها.

بين "أحمد" و"خادمة رداح":

يتجاوز أحمد كل الحرس، ويصل قصر "رداح"، يصادف الخادمة ويطلب منها أن تخبر سيدتها بوصوله.

الخادمة: فارس بالباب يطلب لقاءك.

رداح: (متعجبة من عدم مقتل طالبتها ومقررة إرجاءه) تتناول تفاحة وتطرزها بالطيب وتقول للخادمة: سلميتها إليه وانظري في شأنه معها: فإن أكلها فأمرى بقتله وإن شها ووضعها في جيبه فقد أذنت له بالدخول.

يشم أحمد التفاحة ويضعها في جيبه، وتذهب الخادمة إلى "رداح" لتخبرها فتأذن له بالدخول، (هذه الحوارات سنستثمرها لتحليل ثنائية الجسد واللغة)، حين اجتاز أحمد المصاعب وتخطى الحرس ووصل إلى قصر "رداح"، طلب من الخادمة التي صادفها أن تطلب له الإذن في الدخول، مانعت الخادمة لعلمها باستحالة تحقيق طلبه، فقال أحمد:

قُولِي لَلَّكَ يَا وَصِيفَةَ تُخَرِّجُ وَالْوَصِيفُ مَا فِي يَدُو كُلوْفُ
قُولِي لَلَّكَ تَخْرُجُ تُشَوِّفُ يَا شَوَّارِبِ الْحُلُوفُ.

إن صيغة الأمر المتكررة ونعت الخادمة بـ "الوصيف" وهو العبد الأسود، يدلان على استعلانية متضخمة في ذات البطل كونه من طبقة النبلاء، والجسد المصبوغ بالسوداء والشفاه الغليظة التي تشبه شفاه "الحلوف" أي الخنزير أحط حيوان في المعتقد الشعبي، لا يحق لمن كان يمثل هذا الوصف أن يقف ضد رغبة من يملك جسد الملوك والسلطين.

عود على بدء:

أصل الحكاية / بداية الغواية:

في القصيدة التي تحكي قصة "يمينة" و"عبد الله"، تبدأ الحكاية كما أسلفنا- بوجود يمينة، شابة من طبقتها، على مستوى من الجمال صادم وخارق، فيتصل بها، وتحتال لذلك بأن تطلب من أبيها أن يصنع لها لعبة في شكل غزالة بحجمها الطبيعي، تكون جوفاء، يتمكن "عبد الله" من الدخول فيها ويستقر في غرفتها بكل أمان، وسنلاحظ أنه في حالي الحكاية والقصيدة يسكت صوت صاحبهما عن الحديث عما جرى بين الرجل وبين المرأة (عكس ما نلاحظ في قصر ألف ليلة وليلة مثلا من وصف دقيق لعملية الاتصال) داخل الغرف لا تعود للأجساد مظهرات خارجية تدل على حالة الرغبة وتحقيق هذه الرغبة، ويشبه الأمر حالة مشهد سينمائي حين يدخل الاثنان (المرأة والرجل) الغرفة ويوصدان الباب في وجه المشاهد، يبدو القول أو الكتابة في هذه النقطة مساسا بلحظة قداسية تترفع عن الوصف "هل بإمكاننا أن نكتب على الرغبة دون أن نتحدث عن أدوات تحقيقها؟ نحن في واقع الأمر لا نكتب عن الرغبة، فالرغبة تستعصي على الإدراك المجرد، إنها طاقة ذاتية يعيشها الفرد كسر مطلق، فأقصى ما يمكن أن نفعله هو أن نصف تجلياتها"⁵، ولذلك لن يهمل الراوي أو الشاعر وصف هذه التجليات (الشعر، العيون، الشفاه، النهد...) وإن كانت حيلة الغزالة تذكرنا بالإلياذة، فإنها أيضا تحيل على قصة دخول الشيطان على حواء وإغرائها بالأكل من شجرة الخلد، وكان دخول الشيطان في جوف الحية معادلا له دخول "عبد الله" في جوف الحصان، لتجسيد استجابته لجسد يمارس غوايته في صمت دون أية وسائل، فالجسد الجميل يفيض بمعاني الغواية والإغراء، حتى دون كلام أو قصد، لذلك حرصت النصوص الدينية على حجب الفتاة إذا وصلت البلوغ وعبرت بعض المناطق في جسدها عن أنوثتها، هذا التحول الذي تصبح بواسطته الطفلة امرأة.

و يحضر في قصة "رداح" مشهد "التفاحة" التي أكلها آدم، فاستحق بذلك عقاب الله تعالى وإخراجه من الجنة، وعلى العكس من آدم الذي أكل التفاحة فإن أحد اكتفى بشمها ووضعها في جيبه (تماما كما أرادت رداح وأملت)، إن شم طيب ثمرة الغواية ووضعها في الجيب يعد تعاملًا ذكيا مع موقف الاختبار الذي وضع فيه، وتأكيدا لحالة العشق التي يعيشها البطل، وإعلانا عن أن الرجل خبير في فنون التعامل مع المرأة وعلى معرفة دقيقة بتفاصيل الشخصية الأنثوية، في مستوى أدق من التحليل، تصبح هذه التفاحة المرأة ذاتها، إنها بشكل أدق "جسد المرأة".

التفاحة / النص الجسدي:

كانت التفاحة التي أكلها آدم نفسها الحيلة التي انطوت عليه، حين لجأت حواء لإغرائه جسدياً، حتى تدفعه إلى المعصية وتتسبب له ولها بمأساة الإنسان الأبدية في حركة هبوط نحو الأرض.

يسعى "أحمد" للامتزاج بعالم المرأة/الجسد المثل، ويقف على بابها وقد يدخل تحت شرط اختبائي، إن أكل التفاحة (سلوك عادي) يعني المغادرة والخروج من الجنة (جنة حواء وعالمها).

إن الرجل الذي يجهل أبجديات التعامل مع المرأة وغير عارف بفنون تناول جسدها، وفك الشبكة الدلالية الرامزة لإيماءات هذا الجسد، وإعطاء التأويلات المتسقة مع مساحات الفراغ في نصّه، وملء فجواته، هذا الرجل يستحق الطرد من عالمها دون أسف عليه، وربما لم يكن الطرد كافياً على انجراف نرجسية الجسد، قد يكون القتل هو العقاب اللائق.

إن تطيب التفاحة يعادل تطيب المرأة، ولا بد أن هذا التطيب وإن كان من مستلزمات النسق الجمالي للمرأة، فإنه أيضاً يعد من أهم تجليات الرغبة ووسائلها في الإعلان عن نفسها، سواء أكان ذلك بالنسبة للمرأة أو الرجل، ولذلك كان التطيب من أهم مقدمات فعل "النكاح" وارتبط التعطر بجريمة الزنا، وكانت كل من تعطرت وخرجت فشم الناس عطرها زانية.

تمثل التفاحة نصاً جسدياً، لكنه لم ينشأ عن طريق أحد أعضاء الجسد، فهي لا تشبه الأصبع الذي يراه "راعي الغنم"، وكنا قد قلنا إن التفاحة تصبح جسد "رداح"، بشكل أعمق إنها جسدها وهو في حالة عري، حيث لا يبقى أمام الراي غموض أو تساؤل، فكل الجسم مشاهد، وكل النص مقروء، فالجسد الذي يعادل التفاحة لذة ونضارة جاهز لاستقبال الناجح في اختبار "التفاحة".

و حين يخفي التفاحة في جيبه، فهذا دلالة مباشرة على نبل أخلاقه وعلو همته، واستعداده لحفظ سر هذه المرأة التي ستمنحه نفسها بعد قليل بالأمانة والتكتم مطلوبان في مثل هذه العلاقة.

و أحمد ابن السلطان ليس أول رجل يرحل ويسافر طلباً لرداح، فقد قتل على بابها كثير من الرجال، بعضهم لم يستطع تجاوز العسس وآخرون فشلوا في الإختبار أو عجزوا عن قراءة النص واستكناه معناه الخفي / الواضح.

إن ذاك السقوط وهذا النجاح يكشفان عن التفاوت في مستوى الثقافة الأيروسية بين الرجال، وكما قد يرجع هذا التفاوت إلى اختلاف المراتب الاجتماعية، فإن الاختلاف والتفاوت في قراءة النص وتلقيه يعود إلى الاختلاف والتباين في التعامل مع هذا النص.

و يبرز الفرق واضحا بين نساء النص الشعبي الجزائري (هنا) وبين نساء ألف ليلة وليلة مثلا؛ فمعظم نسائها خاصة ذوات الجاه المنتميات في طبقة الحكام والوزراء والتجار شبقات يتجاسرن على الفاحشة والخيانة " فإن زنى المرأة السلطوية (...) كان نتيجة علاقات الفسق والفساد التي سادت في قصور ألف ليلة وليلة والتي انغمس فيها كبار القوم من جهة، وهو في بنيته العميقة يشير إلى فساد متأصل في طوية هذه المرأة وسلوكها وقيمها التي تربت عليها في مجتمع سلطوي ثري مستبد محاط بالأبهة والخدم⁽⁶⁾ " وبعكس ألف ليلة وليلة، لا يُدين النص الشعبي مثل هذه العلاقة، بل يرفعها إلى مقام سام، ويعين لها نهاية إيجابية.

خارج حدود الزمن:

دخل " أحمد ولد السلطان " على " رداح " واختليا ببعضهما خمسة وأربعين يوما، هذا بالضبط ما نخبرنا به الحكاية.

إن " الخلوة " هي مختصر ما كان بينهما، والغريب في أمر هذه الخلوة هو أنها أتمت عدة خمس وأربعين يوما دون أكل أو شرب؛ كأن البطلين وصلا إلى درجة الاستغناء والاكتفاء ببعضهما عما سواهما، كأن حالة اتحاد الجسدين جعلتهما في غنى عما هو خارج عنهما.

نحن هنا أمام جزء من الحكاية يلامس اللامنطق أو المحال؛ إذ كيف يعقل أن يختلي الرجل بالمرأة مدة شهر ونصف شهر دون أكل وشرب؟ لذلك نقترح التأويل التالي:

تحول الجسدان المثالان إلى جسدين قداسيين، لقد نأيا عن عالم الموجودات الحسية المادية، وأصبحا روحين تعيشان دون الحاجة إلى البدن، وكأننا بإزاء تجربة عشقية صوفية " لأن التجربة الصوفية في أعماق معانيها هي تحرر الإنسان من الوعي ومن فخ قيم ضيقة ملقنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثا عن قيم جديدة (...) ويغدو الحب ارتقاء نحو المقدس، وإذا أخذنا بالزعم الفلسفي القائل بأن النفس كانت موجودة قبل الجسم، وتظل موجودة بعده، وأنها جوهر روحاني قائم بنفسه، مستغن عن البدن، وأنها

كانت في الفلك، أو في العقل الفعال، أو في النفس الكلية، فيصبح من السهل تبرير هذا الحنين الذي يحرف النفس بحثاً عن موطنها الأول " (6).

يشرح هذا النص أن البقاء مدة خمس وأربعين يوماً دون غذاء، وفي انفصال كلي عن العالم الخارجي، يعني أن الروحين قد استغنيا عن بدنهما، وأنه لحظة حدوث الاتحاد بين " رداح " و "أحمد " يكون الاثنان قد ارتقيا إلى مستويات عليا غير تشخيصية، فخابا في عالم روحاني وتغيبا عن الدنيا.

إن حالة الانخفاف هنا والذهول عن الدنيا تجعل من هذا العشق الإنساني يحاكي نموذج العشق الرباني لكنه لا يستطيع أن يكونه لأن " أحمد " يستفيق بعد انقضاء هذه المدة، فيظن أنه لبث يوماً أو بعض يوم، إن حالة الصعود والتسامي كانت حالة مؤقتة يردّها عن حركتها ظن " ولد السلطان " بحدوث أمر أرضي جلل. فبعد اكتمال المدة، ينزعج الفرس لفراق صاحبه ويصهل صهيلاً يدوي الجبال.

يفزع " أحمد " ويقول:

شاش لبيض وانهم واتكلم صدر ومثل طبول نحاس
إمّا نَجَحَ اثّاخَدُ ولّا جازية جاثّاها فالرأس

صهيل الفرس المدوي كسر بوتقة اللاوعي، التي تخدر فيها عقل " أحمد " وأعادته إلى الأرض (حركة النزول) ويستدل أحمد بصهيل فرسه على أمرين:

1 موت " نجح " وهو والده.

2- موت " الجازية ".

إن موت الوالد / السلطان / زعيم العشيرة، هو دون شك حدث خطير، قد يهدد استقرار القبيلة ووحدتها، و " أحمد " بوصفه ابن أبيه، لا يفرعه أمر الموت المقدر بقدر ما يفرعه ما يترتب عن هذا الموت. إذ لا بد أن يكون هناك، في موطنه من أجل ردع القلاقل والاضطرابات التي تحدث في مثل هذه الحالات، إذ إن موت " الحاكم " أو " الزعيم " فرصة ساحة للمتمردين والراغبين بالثورة، ولذلك لا تعلن الطبقة السياسية في جميع البلدان عن موت " الرئيس " أو " الملك " إلا بعد ترتيب الأمور، والتأكد من استتباب الأمن، والاستعداد الكلي لمواجهة المعارضين والرافضين.

و تحضر الجازية بوصفها الصورة الأسمى للمرأة، الصورة التي لا تُطال، والجسد الذي لا يمس.

صح ماهوشي كذب

يا خالي لكان اديتني ليها

قلبي اتحرق

وعليها سنان كي نقش الثمان⁽¹⁴⁾

صاغهم يهودي في وهران⁽¹⁵⁾

راح قالوا اهرب⁽¹⁶⁾

يا خالي لكان اديتني ليها

قلبي اتحرق

و نحن محلل جزئية مستوى التشخيص في هذه الحكاية، ننتبه إلى أن البطل قد أصابه المرض للمرة الثانية وقد فارق "رداح"، وكان قد مرض أول مرة حين ذكرتها "الستوت"؛ فالمرض الأول كان بسبب الشوق للقاء ما لم يُعرف، واكتشاف ما لم يكتشف، أما المرض الثاني فقد نزل به من شدة الشوق إلى ما عُرف، والرغبة في معاينة ما اكتشف.

و إن كان البطل قد حل مشكلته الأولى بالسفر و لقاء "رداح"، فإن المشكلة الثانية لا يمكن أن تحل إلا إذا تمت له المساعدة من قبل طرف آخر، فإمكانية السفر والترحال غير ممكنة، طالما سيبقى البطل ضمن حالة اللاوعي الراهنة دون لقائه برداح.

على مستوى التشخيص، نغيز تركيز الراوي على أجزاء بعينها من جسد "رداح".

1- الشعر ← سنابل القمح الجيدة.

2 الذراعان ← السيوف البيضاء.

3- النهد ← حمامتان على برج عال.

4- العينان ← رصاصتان.

5- الأسنان ← نقش دينار ذهبي.

في جسد "رداح" تتجلى الرغبة بكل ما يمكن أن يحليها (الشعر، الذراعان، النهد، العينان، الأسنان، الساقان...)، وفي جسد "رداح" أيضا تتجسد الطبيعة بخصبها وإحدى رموز الحياة فيها (السنابل/القمح)، ويصبح النهد حمامتين واقفتين على برج عال، وإذا كانت الحمامة على مستوى الشعر القصيح- تعد رمزا للسلام، فإنها قد تكون كذلك على مستوى الأدب الشعبي، أما إذا استبعدنا هذا التأويل وأقصيناها، فنحن لا نستطيع استبعاد كون نهد

المرأة هو الجزء الذي يحل له الرجل أبدا بوصفه وسيطه الأول في صلته بالحياة عندما خرج إلى الدنيا أول مرة، تتجسد هنا دلالة الأمومة بوصفها الواهب الأول للحياة، وتلتقي مع (السنابل / القمح) بوصفه أحد أهم مكونات الحياة وأحد أكبر ضمانات استمرارها بالنسبة لكل العناصر البشرية.

نلاحظ هذا التلاقي والتلاحم على المستوى الرمزي للتشكيل الجسدي الأنثوي، وقد يصدمننا هذا التلاحم المعبر عن الحياة وبدئها، بتقاطعه مع رموز الحرب وإنهاء الحياة؛ يتجسد ذلك في تشبيه الذراعين (ومعهما اليدين / أدوات الفعل والتنفيذ) بالسيوف الهندية (الهنود) وهي السيوف التي يصفها العرب بكونها الأجود.

إن إسناد الحركة في الجسد الأنثوي إلى السيوف أداة الحرب والقتل وكذلك العينان اللتان تشبهان بحبي رصاص - وسيلة أخرى للقتل يضعنا أمام تناقض واضح.

الشعر = القمح حياة وسلام

النهد = الحمام أمومة وخلق

العينان - الرصاص الحرب والموت

الذراعان = السيوف الإفناء

إن هذا التناقض البنائي في جسد المرأة، نعثر عليه أيضا في قصيدة " عينة وعبد الله " فهي الأخرى يجمع جسدها بين ثنائية الموت والحياة.

عينيها قرطاس معبر حب ثمان قالبو

خدودها نوار منور فاتح روس كبايبو

فمها رمان مكسر سارق شهو طيابو

فالزهر والنوار يتناقضان مع الرصاص الذي صيغ في قوالب.

هل اعتقد القاص والشاعر الشعبي أن جسد المرأة مساحة لأحد اختياريين، حياة أو موت. يصدق هذا التصور خاصة إذا استحضرننا حكايات اختطاف العرائس ليلة زفافهن، قبل أن يلتقي الزوج بزوجه، يخاطر أحد الرجال المهووسين برجولتهم، من أجل نيل شرف الليلة الأولى والاحتفاظ بهذه المرأة التي يرى في نفسه المالك للميزات التي تجعله أهلا للاستحواذ على جسد نال إعجابه، ألم يكن هذا الرجل ينفذ عملية الاختطاف ومبدؤه " على العين الكحلة نموت ولا يحيا " وكذلك كانت رحلة " أحمد ولد السلطان " إلى

موطن " رداح " مخفوفة بالمخاطر، ملغمة بالموت، وكذلك كان مصير " عبد الله " على النحو الذي تبينه القصيدة.

يحث الجسد المغري الشهواني على المغامرة، طلبا للاتحاد به، إن كمال جسد الرجل لا يمكنه أن يتحقق إلا بالاتحاد الذي دونه الأهوال.

من أجل ذلك يلح " أحمد ولد السلطان " على خاله في العودة إلى ديار " رداح " ومعاودة الاتصال بها، ويكرر (يا خالي كان ديتني ليها - قلي احرق) إن جسد " رداح " ألقى من تصور البطل كل الأجساد الأخرى، لأنها لا تستطيع أن تحقق له صفة الكمال، بل إن التماذي في البعد عنه قد يسبب له نقصا في رجولته؛ فاحترق القلب، يعين أن الرجل يكاد يصبح دون عاطفة ودون إحسان بالموجودات من حوله.

على عكس بعض نصوص الأدب الفصيح التي تشيئ المرأة، أي تجعل منها مجرد " شيء "، جسد للمتعة، يجتهد النص الشعبي (الجزائري) بكل ما يملك من أدوات تعبيرية، وطاقات دلالية، في جعل هذا الجسد محور الكون ونواته، بكل تشاكلاته وتقابلاته، وعلى طرفي هذا المحور تتشكل معادلة الموت والحياة، والسلم والحرب، ففيه بذرة الحياة، وفيه خائنتها. وهو يبقى غاية يصبو إليها الرجل ويشقى، لكنه يعلم أنه الغاية التي لن يصل إليها، ولكنه يبقى مشتاقا إليه، يحن إلى التواصل معه، كأننا إزاء تجربة عشقية صوفية، ثمة جسد أنثوي بحمولته المادية والمعنوية يعيش في خيال الرجل يريد تحقيقه ومعاينته دائما " ولحب الصوفي علاقة بالخيال؛ لأن القلب موطن الأحاسيس ومصدر الحب، ينصرف إلى المحبوب بعد أن يصوغ له الخيال صورته في جمال وكمال مثاليين، فالعاشق يحب الصورة التي يحلم بها والتي تكفل الخيال برسمها له " (17).

طبقة الحب وطبقة الجسد:

لعله من الجدير أن نسجل أن قصص العشق هذه مسجلة بين أبناء الطبقة العليا، كما سبق وأشرنا؛ فـ " رداح " ارستقراطية نبيلة مثل " أحمد ولد السلطان " وكذلك " يمينة " وعبد الله.

فكل المحبوبات ارستقراطيات، يختلن في اللباس الفاخر ويستعملن الحلي الذهبية بشكل يومي.

يقابل أفراد الطبقة العليا، السوقة من الناس، وكذلك تتضاد لغتا الطبقتين.

اللغة العليا

الرمز والإشارة

جسد أعلى (مثالي)

رداح

يمينه

اللغة العليا

لغة شعرية مكثفة رامزة

أحمد ولد السلطان

لغة وسطى

دون

جسد

الدعوة الجنسية بلغة

المثالي

شعرية شفافة واضحة

جنات

اللغة الدنيا

جسد

لغة نثرية سطحية وعادية

دونى

الراعي

+

والده الراعي

+

خادمة رداح

تهمل الحكاية ذكر أصحاب الأجساد الدونية، بينما تحتفي بأسماء أصحاب الأجساد المثالية، فيكتسب الاسم بذلك وظيفة مركزية ودلالة مشعة تحيل على صاحبه.

إن " رداح " صاحبة " الجسد المثال " تمتلك أعلى مستويات اللغة في الحكاية، بل إن جسدها ذاته يصبح لغة كما سبق أن أشرنا، فثمرة الخطيئة تخط بالطيب، وتخرج إلى الفارس، فيستبدل بها نصا ذا أبعاد تاريخية وثقافية وتربوية متدفقة، إنه إحياء بالغ التكثيف، حاد الاختزال، ومع ذلك فإنه يحيى منهمر الدلالات، شيء أكثر إلغزا من نظام الاتصالات السرية في الحروب، وحل اللغز محاط بمحاذير كبيرة؛ إذ الفشل في حله عقوبته الموت، تعاقب اللغة العليا من يفشل في التعامل معها بالموت، فهي لغة غير جدير بها إلا من تميز برهافة

الحس، وقوة الحدس، ونفوذ البصيرة، والموت عقاب لمن يفشل في التعامل مع نرجسية الجسد/ نرجسية اللغة.

و ربما نكون قادرين على الاستنتاج بأن الراوي والشاعر الشعبيين الجزائريين قد استطاعا إيجاد الحل لمشكلة الجسد، وصعوبة طرحها، فارتقيا به إلى مستوى التجربة الروحية الصوفية، دون أن يهملوا كونه موطن الرغبة وتحليلاتها. وإن أي محاولة لتنفيذ هذه الرغبة سيكون عقوبتها الحروب الناشبة، غير أن المحير هو أن هذا الجسد هو نفسه من يطفئ نار الحرب ويرفع رايات السلام، فخرج " يمينة " إلى قوم " عبد الله " أوقف نار الحرب وجمع العاشقين، وكذلك كان حب " رداح " و " أحمد " كان سببا في زواجهما واتقاء مخاطر الحرب. و يبقى التراث الشعبي محالا شائقا، ونبعا ثرا للدراسة وتحليل النصوص التي تتقاطع مع التراث العالمي والديني/ ويبقى الشكل الأول الذي صبت فيه الإنسانية أحاسيسها وأحلامها ولا زالت تفعل، لذلك يبقى بابه مشرعا أبدا في وجه كل من أراد الأخذ منه.

هوامش الدراسة

(1) عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980، ص 15.

(2) إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ، ص 208.

(*) يورد الدكتور عبد الحميد بورايو في كتابه (الأدب الشعبي الجزائري) العديد من الحكايات الخرافية التي تكاد تنتهي فيها البطلة إلى الدرامية والمأساة، حينما تصر على اكتشاف حقيقة زوجها التي يخفيها عنها ويوصيها بعدم محاولة رؤية وجهه أو التعرف إليه. ينظر: بورايو، حميد. الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، لا طبعة 2007، ص، ص 149 ← 169.

(3) ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006، ص 133.

(4) أفرفار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 69.

(5) بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003، ص 129.

(6) يونس، محمد عبد الرحمن. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص 150.

- (7) يونس، وضحي. القضايا النقدية في التراث الصوفي حتى القرن السابع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 51.
- (8) الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008، ص 128.
- (9) بور؛ - أرض تزرع لأول مرة ولذلك صلح نبتها.
- (10) هنود؛ - السيوف وهي الهندية لجودتها، ونعتها بذلك لشدة بياض بشرتها.
- (11) تاقو؛ - ارتفع نهدها وبان دلالة على نضجها واكتمال أنوثتها.
- (12) متساميين؛ تقف إحداها إلى جانب الأخرى.
- (13) كنى بذلك عن طول قامتها وبياض بشرتها المشرب بالحمرة، وكذلك يوصف الخد الآخر في النص الشعبي بأنه " مقرمد ".
- (14) نقش الثمان؛ ومفرده (الثمان) العملة الذهبية.
- (15) صاغه يهودي في وهران؛ ونسب الصياغة إلى اليهود لجودة صناعتهم وإتقانهم صوغ الذهب، وجعله في " وهران " بالغرب، لبعد المسافة بينه وبين دياره.
- (16) قالوا اهرب؛ أي اختفى مما يحل الأمل منعدا في صياغة على شاكلة الأصل، وكنى بهذا عن كون " رداح " وحيدة زمانها متفردة بين النساء بجمالها.
- (17) يونس، وضحي. مرجع مذكور، ص 53.

قائمة المصادر والمراجع

1. حكاية رداح وأحد ولد السلطان (نص شفهي)
2. قصيدة عبد الله وعينة (نص شفهي)
3. إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ.
4. ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006.
5. أفرار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.
6. بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003.
7. عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980.
8. الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008.
9. يونس، محمد عبد الرحمن. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.